L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

17e Année - Nouvelle Série N° 87 - Avril 1962

SOMMAIRE

LYCÉE DE JEUNES FILLES
BIBLIOTHÈQUE
AURILLAC
LYCÉE D'ÉTAT

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE :

M. Georges FAVRE, Docteur ès-Lettres, Inspecteur Général de l'Instruction Publique;

M. Robert PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

COMITÉ DE RÉDACTION :

M. M. BOULNOIS, Inspecteur de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine;

M. J. CHAILLEY, Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne; Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris; Professeur au Lycée La Fontaine (1);

Mlle S. CUSENIER, Agrégée de l'Université, Professeur d'Histoire au Lycée La Fontaine (1);

M. M. DAUTREMER, Directeur du Conservatoire et de l'Orchestre Symphonique de Nancy;

M. M. FRANCK, Professeur au Conservatoire National de Musique et au Lycée La Fontaine (1);

Mlle A. GABEAUD, Professeur d'Education Musicale;

M. GEORGEAIS, Agrégé de l'Université, Professeur au Lycée Cl.-Bernard et au Lycée La Fontaine (1);

M. J. GIRAUDEAU, de l'Opéra, Professeur au Conservatoire National de Musique et au Lycée La Fontaine (1);

M. D. MACHUEL, Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne, Président de l'Amicale des Anciens Elèves du Centre de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine);

M. A. MUSSON, Professeur au Lycée La Fontaine (1).

Mme MONTU, Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris, Responsable à la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

M. F. RAUGEL, Vice-Président de la Société Française de Musicologie, Chef d'orchestre des Sociétés Hændel et Mozart;

M. J. ROLLIN, Compositeur, Professeur au Lycée La Fontaine (1);

M. J. RUAULT, Professeur d'Education Musicale à l'Ecole Normale d'Instituteurs de la Seine et aux Ecoles de la Ville de Paris;

M. R. VIEUXBLE, Professeur d'Education Musicale, Fondateur.

(1) Classes préparatoires au C.A.E.M.

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX :

M. A. BAILLET, 127, cours Tolstoï, Villeurbanne;
Mlle BOSCH, 7, rue Adolphe-Guillon, Auxerre;
Mlle CLEMENT, 41, rue Albert-Maignan, Le Mans;
Mlle DELMAS, Lycée de jeunes filles, Toulouse;
Mlle DHUIN, 348, Cité Verte, Canteleu (S.-M.);
Mlle FOURNOL, 2, rue Larçay, St-Avertin (I.-et-L.);
Mlle GAUBERT, « Le beau lieu », avenue de Lattre-de-Tassigny, Cannes;
Mlle GAUTHERON, 14, r. Pierre-le-Vénérable, Clermont-Ferrand;
M. KOPFF, rue de la Poudrière, Molsheim (Bas-Rhin);
M. LENOIR, 17, rue Ampère, Nantes;
M. MULLET, Proviseur du Lycée Moderne, rue Humann, Strasbourg.
Mlle PEZET, 41, rue Jeanne-d'Arc, Cherbourg;
M. P. PITTION, 28, rue Emile-Geymard, Grenoble;
Mme BISCARA, 28, rue de la Regratterie, Niort (D.-S.);
Mme REGNIER, 13, rue Henriette-Achiarry, Toulouse;
M. SUDRES, Lycée de garçons, Cahors;
M. TARTARIN, 10, rue du Commandant-Arago, Orléans;
Mme TARRAUBE, 151, Bd Mar.-Leclerc, Bordeaux;
Mme TRAMBLIN-LEVI, 28, rue Pierre-Martel, Lille.

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à N.F. 15 (étranger : N.F. 18) à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F. 2,25; ceux des années antérieures au prix de N.F. 1,75.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs (0,50 N.F.)*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

Tous droits de traduction, de reproduction et d'utilisation réservés pour tous pays.

NOTES SUR TRISTAN ET ISOLDE

(PRÉLUDE ET 3e ACTE)

par J. CHAILLEY

La genèse de l'œuvre.

On économisera ici l'attendrissant préambule, style bande dessinée de *France-Soir,* que l'on croit de rigueur dans toute explication de ce chef-d'œuvre. Il n'est pas inutile du reste de remettre à son plan — réel mais secondaire — l'aspect sentimental traditionnel de cette explication. Que Wagner ait eu une liaison pendant la composition de Tristan, cela n'a rien d'exceptionnel : coureurs de jupons effréné et spécialiste des femmes de ses bienfaiteurs, ce génial mais peu sympathique personnage n'a fait que l'inscrire sur un catalogue digne de celui de Leporello. La genèse de Tristan est beaucoup plus prosaïque, et Wagner l'expose lui-même dans une lettre à Liszt du 28 juin 1857 : découragé de n'être pas joué, il perd confiance dans ses encombrants *Niebelungen,* que vient de refuser l'éditeur Härtel. En outre, il a besoin d'argent. Il décide donc d'abandonner la composition en cours (Siegfried) pour écrire un drame plus facile à monter scéniquement. Justement un envoyé de l'empereur du Brésil vient de lui proposer de le faire jouer à Rio s'il présente une œuvre nouvelle en italien (ce projet n'aura pas de suite). Il faudrait pour cela, dit-il, un poème passionné susceptible d'être traduit en cette langue, et Tristan lui paraît le sujet idéal. Il compte le terminer en un an et le présenter d'abord à Strasbourg, qui a un fort beau théâtre. « Je puis bien supposer, je l'espère, qu'une œuvre absolument abordable comme le sera le Tristan me donnera bien vite de bons revenus et me permettra de rester pour quelque temps à flot ».

Cette idée d'un Tristan, du reste, n'était pas tout à fait neuve : dès 1854, alors qu'il achevait la Walkyrie, Wagner y avait songé, hésitant entre ce sujet et un drame bouddhiste d'après Burnouf, *Les Vainqueurs* : « Comme dans mon existence je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous, un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre. J'ai ébauché dans ma tête un Tristan et Iseult. C'est la conception musicale la plus simple, mais la plus forte et la plus vivante ». (Lettre à Liszt, non datée, attribuée à l'automne 1954.) Une esquisse dramatique avait même été ébauchée. On y voyait curieusement Parsifal (déjà évoqué dans *Lohengrin* mais dont le propre drame n'était pas encore conçu) aborder en quête du Graal à Karéol au 3e acte pendant l'agonie de Tristan, et recevoir de lui, héros de la passion, une succession qu'il devait transformer en renoncement. Le dénouement était basé, comme dans le roman français, sur l'épisode de la voile noire, abandonné dans la version définitive.

En cet été 57 où Wagner décide de se mettre sérieusement à Tristan, il a 44 ans et se trouve en exil à Zurich avec sa femme Minna. Il a écrit non seulement la moitié de sa Tétralogie, mais encore les plus importants de ses ouvrages théoriques, où il y a, comme le dit André George, « moins de choses qu'on ne le proclamait jadis, où on les lisait peu, mais beaucoup plus qu'on ne croit aujourd'hui, où on ne les lit plus du tout ». Le poème fut écrit très vite, en moins d'un mois, et était achevé le 18 septembre. Le 31 décembre, la musique du 1er acte était terminée et le prélude en cours d'orchestration. La raison de cette hâte a été avouée par Wagner : les éditeurs Härtel avaient offert de payer la moitié des droits d'auteur à la livraison du 1er acte, et Wagner était « à sec » (lettre à Liszt, 2 juillet 1858). Les deux derniers actes allèrent moins vite. Wagner se rendait compte maintenant de la portée de son œuvre, et ne parlait plus, désormais, d'un « opéra facile pour chanteurs italiens ». « Ce Tristan devient quelque chose de terrible ! Toute ma vie je pourrais ne plus travailler qu'à cette musique... Jamais jusqu'à présent je n'ai rien fait de tel; je vis complètement dans cette musique ». Après Zurich, que Wagner dut quitter en août 58 après le scandale d'une explication orageuse entre sa femme et Mathilde, l'œuvre fut continuée à Venise, puis à Lucerne. Le 9 août 59, un télégramme de félicitations de Liszt indique la date de l'accord final.

C'est vers la fin de l'achèvement du poème qu'apparaît en l'affaire Mathilde Wesendonk, dont le mari avait imprudemment mis à la disposition du ménage Wagner une villa proche de la sienne. L'exaltation de cette passion qui fut aussi violente que passagère a certainement contribué à échauffer l'inspiration du musicien; on vient de voir qu'elle n'est ni l'origine ni la raison d'être de son œuvre, et l'on aimerait une fois pour toutes voir reléguer les histoires d'alcôve des compositeurs au rang qui est le leur: celui d'anecdotes pour leur biographie et non d'élément essentiel de l'histoire de la Musique .

La légende.

Chacun connaît, ou devrait connaître — ne fût-ce que par la belle adaptation en prose moderne de Joseph Bédier — ce conte « d'amour et de mort » qui symbolisa pour des dizaines de générations la toute-puissance de l'amour et son caractère inéluctable.

La légende celtique primitive apparaît dans les *Mabinogion* ou récits sommaires des apprentis bardes d'Ecosse ou d'Irlande : à ce stade frusté, qui se réfère à une civilisation toute agricole, Drystan, fils de Tallwch, est un porcher, gardien vigilant des troupeaux de l'île de Bretagne et amant d'Essylt, femme de March son oncle. Puis, en passant au pays de Galles, et de là en Bretagne française, Tristan devient un preux féodal, seigneur de Carlion en Galles du Sud (le Careol de Wagner) aux nombreuses aventures que narrent lais anglais, contes ou romans français — ces derniers seuls conservés et traduits plus tard en allemand, anglais, suédois, etc.

En l'absence du Tristan perdu de Chrétien de Troyes, les plus anciens récits développés sont ceux de Béroul, jongleur picard ou normand, et de Thomas de Bretagne, fragmentaires tous deux (fin du XIIe siècle). Le récit allemand de Gottfried de Strasbourg, source principale de Wagner, est avec ses 19.000 vers une traduction amplifiée de Thomas, celui d'Eilhart d'Oberg remonte à Béroul. Tous deux sont du XIIIe siècle, et permettent de reconstituer la partie manquante des récits français correspondants. A ceci s'ajoutent divers fragments tels que la *Folie Tristan, Le lai du Chèvrefeuille* repris par Marie de France, enfin un *Tristan en prose,* plus tardif, datant de 1230 environ. Nous emprunterons à Gustave Cohen une partie du résumé et les traductions qui suivent.

Tristan de Léonois, fils de la sœur de Marc, roi de la Cornouaille insulaire (orphelin dès l'enfance et élevé par son oncle), défie Morholt le géant d'Irlande; Tristan tue le Morholt mais est blessé par le fer empoisonné de son adversaire. Il se fait porter sur une barque, qui l'amène inconnu chez la reine d'Irlande, sœur de Morholt, laquelle le guérit.

Ses barons voudraient que le roi Marc se marie. Par gageure il leur promet d'épouser celle à qui appartient le cheveu d'or qu'une hirondelle a apporté par la fenêtre. Tristan a reconnu un cheveu d'Iseut, nièce de Morholt. Il s'engage à la ramener, part pour l'Irlande, y triomphe

d'un monstre. Blessé à nouveau, il est relevé par Iseut, guéri par elle, mais à la brèche de son épée, correspondant au morceau qu'elle a gardé, elle reconnaît le meurtrier de son oncle, le vainqueur du Morholt. Elle veut l'exécuter, mais l'accepte comme champion contre un imposteur qui, prétendant avoir tué le dragon, réclame indûment sa main. Vainqueur, c'est lui, Tristan, qui l'obtient, mais, ô honte, il la donnera au roi Marc ! Outrée, la mère d'Iseut remet à Brangien le philtre d'amour qui lui permettra au moins d'aimer cet époux d'infortune. Un jour de la traversée, par erreur, les deux ennemis le boivent. Tristan et Isaut désormais seront l'un à l'autre pour la vie. C'est ici que commence le fragment de Béroul.

De celui-ci, Wagner n'a rien conservé, sinon le nom de l'écuyer Gorvenal (Kurwenal). Rien non plus du début de Thomas, qui narre comment, pour essayer d'oublier Iseut la Blonde en conservant son nom, Tristan a épousé en Bretagne continentale une autre Iseut, Iseut aux Blanches Mains, tout en usant de ruses pour ne pas s'unir à elle, puis comment il a franchi la mer pour retrouver en Cornouaille, déguisé en lépreux, la vraie Iseut. Rentré près de sa femme, Tristan « est blessé en combattant pour le compte de Tristan le nain, qui a imploré son aide, contre l'orgueilleux Castelfer. Iseut seule pourra le guérir. Il envoie son commensal Kaherdin, déguisé en marchand, la chercher au-delà de la mer, lui remettant un anneau qui le fera reconnaître. Il lui recommande de la faire passer pour une « miresse » (femme médecin), et, s'il la ramène, de mettre au mât une voile blanche pour que Tristan la voie de loin. Iseut aux blanches mains, cachée derrière la paroi, a tout entendu, mais dissimule sa colère. Cependant le faux marchand fait son message; la reine et la fidèle Brangien le suivent nuitamment. Tristan ne vit que de l'espoir de cette arrivée, mais ne parle à sa femme que de Kaherdin et du médecin. La tempête retarde ceux-ci, puis le calme se fait et ils dressent la voile blanche. Alors Iseut aux blanches mains conçoit sa vengeance et vient dire que la voile est noire.

Lors a Tristan si grand douleur
Que plus n'en aura à nulle heure,
Et se tourne vers la paroi,
Donc a dit : « Dieu sauve Iseut et moi !
Quand à moi ne voulez venir,
Pour votre amour me faut mourir,
Je ne puis plus tenir ma vie,
Pour vous meurs, Iseut, belle amie,
N'avez pitié de ma langueur,
Mais de ma mort aurez douleur.
Ce m'est, amie, un grand confort
Que pitié aurez de ma mort ».
« Amie Iseut », trois fois a dit,
A la quarte il rendit l'esprit.

Ses compagnons exposent le corps de Tristan, les cloches sonnent, et c'est alors que la nef aborde au rivage :

Iseut est de la nef issue
Entend les plaintes dans la rue,
La cloche aux moutiers, aux chapelles,
Demande aux hommes les nouvelles,
Pourquoi sonnent tous ces sonneurs
Et pourquoi l'on verse ces pleurs.
Un ancien donc lui a dit :
« Belle Dame, Tristan est mort ! »
Quand la nouvelle entend Iseut,
De douleur sonner mot ne peut;
De sa mort est si endeuillée,
Par la rue va desafublée
Devant les autres au palais.
Iseut va où le corps était,
Et se tournant vers l'Orient,
Pour lui prie piteusement :
« Ami Tristan, quand mort vous vois,
Par raison vivre plus ne dois.
Mort êtes pour la mienne amour,
Et je meurs, ami, de tendrour.
Elle l'embrasse, elle s'étend,
Lui baise la bouche et la face
Et moult étroit elle l'embrasse,
Corps à corps, bouche à bouche étant.
Son esprit alors elle rend,
Et meurt près de lui tout ainsi,
Pour la douleur de son ami.
Tristan mourut pour son désir,
Iseut, qu'à temps n'y put venir.
Tristan mourut par son amour
Et la belle Yseut par tendrour.

Tristan et Iseut sont ensevelis en deux tombes voisines. Mais, pendant la nuit, de leurs tombes jumelles germent et grandissent deux rosiers dont les branches se rejoignent et s'enlacent de telle sorte que nul ne les peut séparer.

Belle amie, si (= ainsi) est de nous,
Ni vous sans moi, ni moi sans vous.

Ces deux vers de Marie de France résument merveilleusement la légende immortelle.

Le poème de Wagner.

On voit par ce qui précède combien Wagner a élagué dans le tissu complexe de la légende. Il a éliminé toutes les « aventures » extérieures : combats, déguisements, ruses d'amants, etc.; s'il a fait une exception pour l'épisode du Morholt, c'est que celui-ci justifie l'attitude première de Tristan et d'Isolde; encore l'évoque-t-il rapidement sans le mettre en scène.

Pour lui, en effet, Tristan et Isolde (forme allemande d'Iseut) étaient déjà amoureux avant le philtre : c'est cet amour qui a sauvé Tristan de la vengeance d'Isolde après le meurtre du Morholt (le second combat disparaît), et ce n'est pas le moindre mérite de Tristan le preux que de surmonter cet amour par fidélité féodale envers son roi, parent et bienfaiteur. Le breuvage enchanté ne créera donc pas l'amour, il en changera la nature. D'un amour humain ordinaire, refréné par les convenances et les lois sociales, il fera une force irrésistible que plus rien n'arrêtera. Marke lui-même, lorsqu'il en connaîtra la cause, apportera son assentiment inattendu. Ce philtre d'amour ne sera pas bu par erreur : il se substitue au breuvage de mort demandé par Isolde pour venger son orgueil blessé; en opérant la substitution, Brangaine a cru sauver sa maîtresse malgré elle; elle saura bientôt qu'elle a causé un mal plus terrible que celui qu'elle voulait éviter.

Le philtre bu, rien ne subsiste plus d'extérieur; Tristan, dans le roman, était blessé à mort dans un combat de chevalerie sans rapport avec Iseut; ici, c'est pour Isolde qu'il recevra la blessure fatale, sans se défendre. Plus de fausse Iseut, plus de voile noire. C'est après avoir aperçu Isolde que Tristan, ayant connu la brève minute dont l'espoir le maintenait en vie, réalisera enfin son rêve d'anéantissement. On mesure à quel point Wagner a ainsi haussé le plan de l'histoire lorsque l'on constate la brusque chute qui accompagne l'unique scène où il a agi différemment, ce tableau ridicule du combat par méprise inventé par lui dans le double but de présenter le châtiment du traître et donner un aboutissement à la fidélité de Kurwenal.

Mais cette sobriété aboutit à une gageure : il ne se passe pratiquement rien sur scène pendant deux actes, et la pièce, théâtralement, eût été impossible si elle n'avait pour lien interne la plus sublime des musiques.

Long duo d'amour ou longue plainte de Tristan blessé, le poème des deux derniers actes est centré sur une idée inattendue : la malédiction du Jour et l'appel à la nuit. On en a naturellement cherché les sources, et l'on a songé à Schopenhauer, que Wagner admirait fort. Mais, nous dit Thomas Mann (*Grandeur et souffrances de Richard Wagner*, p. 132) si Schopenhauer a pu fournir des idées telles que le non-vouloir qui fait jeter à Tristan son épée devant Mélot, rien chez lui ne prépare à cette philosophie de l'Ombre et de la Lumière (dont nous avons esquissé nous-même une histoire musicale dans le volume collectif

de l'Académie Septentrionale paru récemment sous ce titre, *Ombre et Lumière,* chez Desclée). C'est plutôt dans la *Lucinde* de Schlegel et surtout chez Novalis que se retrouveront des idées similaires. « Pour l'homme qui aime, écrit Novalis, la mort est une nuit nuptiale, un secret des doux mystères ». Tristan et Isolde se disent « voués à la nuit » : « l'expression, littérale, dit Thomas Mann, se trouve dans Novalis ».

Cela toutefois ne semble pas suffire, et nous voudrions proposer un rapprochement qui ne semble pas avoir été fait : tout le 2e acte se présente comme une immense *chanson d'aube,* ce qui s'explique parfaitement dans le cadre médiéval du sujet. On connaît le thème, traité par de nombreux trouveurs, Minnesänger inclus (Cf. P. Aubry, *Trouvères et Troubadours,* p. 84). Les amants sont réunis à la faveur de la nuit; un compagnon fidèle, le *gaite,* veille sur leur sécurité; sa tâche est double : éloigner les médisants jaloux, ces *losengiers* ou *malparliers* dont le code d'amour courtois fait les ennemis principaux des amants; ensuite, aviser ceux-ci du lever de l'aube qui donne le signal de la séparation; d'où le thème si fréquent du « regret de l'aube », fort compréhensible sans aucun sous-entendu métaphysique :

Hu et hu, trop m'a neü (= nui)
L'aube qui me guerroie (= me veut du mal).

(Aube anonyme du XIIIe s.).

On observera que tous les éléments du thème traditionnel sont réunis dans ce 2e acte : le rendez-vous nocturne, la *gaite* Brangaine, le *losengier* Mélot, les thèmes complémentaires de l'hymne à la nuit et de la malédiction du Jour. Comme dans la chanson médiévale, ces deux thèmes — amplifiés du symbole de la torche — ont d'abord une signification toute matérielle, qu'ils ne dépassent, au 2e acte, que de manière confuse. Au 3e acte, par contre, dans les délires de Tristan blessé, cette malédiction du Jour prendra un sens symbolique tout autre, sous l'influence de Novalis et des philosophes, et deviendra, ainsi transformée, la thèse essentielle du drame wagnérien, appel vers la joie de l'anéantissement (le mot *Lust* terminera expressivement le poème).

Thèse toute verbale du reste (on n'a guère ouï dire que Wagner ait jamais songé sérieusement à s'anéantir ou à se sacrifier à quiconque), mais qui tient sa résonance singulière d'une musique dont la puissance d'envoûtement, jamais atteinte jusque là, n'a sans doute jamais été retrouvee depuis lors — et qu'il nous faut maintenant examiner.

(à suivre)

Aux Editions A. CRANZ
Dépositaire pour la France : **Maison G. GACHER**
69, Faubourg St-Martin — PARIS (Xe)

RENÉ BERNIER

Sortilèges Ingénus — *Vol. I et II*
Chœurs pour voix de femmes ou d'enfants et piano

Aube Fleurie
Marche chantée à 2 voix a capella ou avec accompagnement de piano

Hymne de Paix
Chant solo ou chœur à l'unisson et piano

Prières Chantées
Pour une voix ou chœur à l'unisson et piano ou orgue

CONCOURS MARC DELMAS

CONCOURS MUSICAL DE LA JEUNESSE

Instrumental, Vocal et Choral

Siège à Paris : 24, boulevard Poissonnière (9e)

Samedi 26 et Dimanche 27 Mai 1962

STUDIO LATIN

(Enregistrements Sonores)

22 bis, Passage Dauphine (métro : Odéon) — PARIS (6e)

Direction Artistique

GIL GRAVEN

Le Concours Marc Delmas a été fondé en hommage à la mémoire du grand compositeur français (1er Grand Prix de Rome, Président des Fédérations Musicales de France), disparu il y a 30 ans, à l'âge de 46 ans. Ce Concours destiné à la jeunesse musicale est indépendant de tout Conservatoire ou d'Ecole, mais son principe est lié à la scolarité musicale.

Le Concours Marc Delmas est un « détecteur musical » particulièrement à l'égard de l'enseignement privé, auprès duquel il apporte un soutien moral, en même temps qu'il lui assure en de nombreux cas, une consécration.

Les différentes épreuves s'adressent principalement à la jeunesse de notre pays. Elles sont ouvertes aux candidats des deux sexes, français et étrangers. Il n'y a pas de limite d'âge.

En cas d'insuccès, les candidats peuvent prendre part aux épreuves ultérieures. De même chaque lauréat peut également se présenter à nouveau, mais à un degré — ou division — plus élevé (ou dans le même degré, s'il n'a pas obtenu la récompense maximum).

Le jury se réserve, selon les cas, de n'entendre qu'en partie les morceaux interprétés par les candidats.

Ceux-ci sont appelés par ordre alphabétique. L'exécution de mémoire n'est pas obligatoire, mais conseillée (particulièrement pour les degrés supérieur et excellence), et peut donner lieu à des points supplémentaires. Chaque candidat est autorisé à s'inscrire à un ou plusieurs degrés.

Il n'est pas accusé réception aux demandes d'inscription. Clôture des inscriptions trois semaines avant le concours.

Les instrumentistes et chanteurs sont priés d'amener leur pianiste accompagnateur.

Les convocations sont envoyées quelques jours avant la date du concours et indiquent l'adresse où celui-ci a lieu.

Pour tous renseignements détaillés (Programme officiel des morceaux imposés, demandes et conditions d'inscriptions, etc.) s'adresser au siège du *Concours Marc Delmas*: 24, boulevard Poissonnière, Paris (9e).

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à fr. 3.500 (35 N.F.).

Georges BIZET : *L'ARLÉSIENNE*, suites 1 et 2

par R. KOPFF

Partition :

Edition Choudens, Paris.
Edition Eulenburg, n°s 828 et 829.

Discographie :

Plus d'une vingtaine d'enregistrements depuis les collections « Plaisir Musical » ou « Ace of Clubs » pour budgets maigres, jusqu'aux enregistrements stéréophoniques de Beecham, Paray, Ansermet, etc.

L'Auteur :

Georges Bizet, né à Paris en 1838 et mort à l'âge de 37 ans, est avant tout connu dans le monde entier comme l'auteur de *Carmen.* Faisant preuve de dons exceptionnels, il entra de bonne heure au Conservatoire où il fit de brillantes études couronnées par le Prix de Rome en 1857. Il a surtout été un musicien de théâtre, mais il a aussi laissé des œuvres instrumentales et symphoniques qui méritent de ne pas tomber dans l'oubli.

Principales œuvres :

Les Pêcheurs de Perles (1863), *La Jolie Fille de Perth* (1866), *Djamileh* (1872), *Carmen* (1875), la musique de scène pour *l'Arlésienne* (1872), la symphonie en do majeur (1855), etc., etc...

Genèse de l'Arlésienne :

M. Carvalho, directeur du théâtre du Vaudeville, était hanté par l'idée de faire de la musique le complément du drame et songea à ressusciter plus artistiquement qu'autrefois le mélodrame tombé en désuétude. C'est sur son initiative que le jeune Bizet allait devenir le collaborateur d'Alphonse Daudet qui venait d'achever une pièce provençale. Daudet proposa au musicien d'aller passer une semaine en Provence et lui envoya aussi quelques mélodies provençales dont Bizet s'est inspiré et qui contribuent à donner à son œuvre cette senteur authentique qui en fait le charme. Bizet a composé sa partition assez rapidement, mais le travail était soigné et l'accent vrai et sincère, plein d'émotion et de tendresse.

La première représentation eut lieu le 1er octobre 1872 sous la direction de Constantin. Ne disposant que de 26 musiciens, Bizet avait composé son orchestre de la manière suivante : 2 flûtes, un hautbois, prenant aussi le cor anglais, une clarinette, 2 bassons, un saxophone, 2 cors, un timbalier, 7 violons, un seul alto, 5 violoncelles, 2 contrebasses et un piano.

L'action de la pièce :

C'est l'histoire d'un jeune fermier de la Camargue, Frédéri, qui est follement épris d'une jeune fille d'Arles. Sur le point de fêter les fiançailles, il apprend qu'elle lui est déjà infidèle et essaye vainement d'oublier en se tournant vers la jeune et charmante Vivette. Mais il ne peut vaincre le souvenir de l'Arlésienne maudite et, dans son désespoir, il se précipite de la fenêtre du grenier sur le pavé de la cour, pendant que les convives dansent la farandole à la fête de Saint-Eloi.

Par la poésie du cadre rustique de la Provence où se passe l'action et par la poésie des caractères si véritablement brossés, la pièce présente un intérêt qui dépasse de loin celui du drame lui-même. C'est cette poésie surtout qui a inspiré à Bizet ses plus belles pages, et c'est cette poésie qui a été sublimée par sa musique.

Les deux Suites :

La pièce n'eut en 1872 que 15 représentations. Mais moins d'un mois après sa disparition de l'affiche du théâtre du Vaudeville, le 10 novembre 1872, les concerts du cirque populaire annonçaient la première audition de *l'Arlésienne*, suite d'orchestre. C'était une sélection importante que Bizet avait constituée à partir de sa partition originale et qui comprenait les quatre mouvements de la première suite. L'orchestre symphonique y est plus complet que dans l'œuvre originale; on y remarque particulièrement la présence du saxophone-alto en mi bémol, de la harpe qui remplace le piano et d'une importante percussion. L'accueil fut enthousiaste, le menuet fut bissé. Plus tard, Ernest Guiraud a réuni quatre autres pièces de la même musique de scène en une deuxième suite.

C'est sous cette forme de deux suites d'orchestre que la partition de Bizet reste toujours encore une pièce maîtresse du répertoire de nombreux orchestres et qu'elle rencontre un accueil sympathique dans les auditoires les plus divers.

ANALYSE :

Première Suite

Prélude :

Ce prélude est formé par la juxtaposition de trois courtes pièces qui suffisent amplement pour indiquer le décor, le milieu et le drame. Ce prélude permet déjà de juger l'art de Bizet : il n'est pas un symphoniste aux développements savants; il présente ses idées les unes après les autres, sobrement, clairement.

Le décor provençal est suggéré par un air varié emprunté au folklore, un vieux noël provençal, la marche des Rois, dont les paroles sont attribuées au Roi René et dont la musique, connue sous le nom de marche de Turenne, date du XVIIe siècle et est parfois attribuée à Lully (1). Les procédés de variation de Bizet sont simples; la mélodie jamais déformée est toujours reconnaissable. D'abord le thème est présenté dans toute sa nudité par un large et vigoureux unisson *ff* des bois et des cordes. La première variation forme contraste par sa douceur et un certain chromatisme dans son accompagnement. C'est un savant contrepoint à cinq parties : la flûte, le cor anglais, la clarinette qui tient la mélodie principale, et deux bassons. La deuxième variation est un tutti animé et mouvementé avec de nombreux cresc. et decresc. La mélodie aux bois et cors est accompagnée par une course effrénée des cordes en doubles-croches. La variation suivante (andantino) est de nouveau plus calme. Le chant lié du violoncelle et le contrepoint expressif, mais sonore du cor contrastent avec un bavardage sautillant et goguenard des bassons en triolets souvent chromatiques. La dernière variation enfin retrouve le tempo primo dans un martial tutti ff. Dans une courte coda cors et pistons d'abord, bois ensuite, semblent vouloir reprendre encore ce même air, mais cèdent le pas à un doux accord final du tutti, suivi d'un long point d'arrêt silencieux.

La simplicité du milieu est évoquée par une belle phrase mélodique du saxophone (andante molto en la bémol), d'une tendre douceur un peu mystérieuse (2). C'est la mélodie de l'Innocent, personnage accessoire, simple d'esprit et naïf. Elle est accompagnée simplement par les violons cependant que la deuxième clarinette redit immuablement la même petite réponse (3). Flûte et cor anglais s'y mêlent un peu. Un arpège de la harpe introduit une petite conclusion formulée par les flûtes et le cor anglais, et qui n'est autre que la répétition de la petite réponse de la clarinette.

Enfin le drame lui-même est annoncé par une phrase douloureuse qui fait allusion au grand amour fatal de Frédéri et à son accablement (4). C'est, sur des tenues des bois, un thème expressif des violons et des altos. Un rapide

crescendo molto provoque une animation passionnée de la phrase des cordes, accompagnée en triolets par l'harmonie des cuivres. Un nouveau crescendo molto conduit à un élargissement final quelque peu théâtral au tutti qui bientôt se perd dans un diminuendo mourant. Et le drame commence.

Minuetto : Allegro giocoso 3/4 en do min.

Cette page piquante et originale est un entracte qui s'appelait d'abord Intermezzo ou menuet des vieillards. C'est un menuet de construction très classique (5). Vigueur et légèreté sont unies dans cette première phrase des cordes en notes piquées qui est reprise une seconde fois. Dans la deuxième phrase, aussi gracieuse et aussi énergique que la première, bois, cuivres et cordes dialoguent allègrement avant le doux retour de la phrase initiale aux flûtes et clarinettes.

Le trio est introduit par une basse-musette des cors, bois et cordes. Une phrase berçante et expressive, somptueuse et caressante à la fois, est chantée par le saxophone et la clarinette (6), tandis que les violons l'enveloppent de brillantes et flexibles arabesques. Puis la phrase mélodique est reprise par les violons et les violoncelles pendant que la harpe et les bois s'occupent des fluides arabesques de l'accompagnement. Suit un petit divertissement des flûtes sur de légers pizzicati des violons et des tenues du saxophone. Une reprise de la mélodie initiale du trio dans son second aspect est suivie d'un divertissement conclusif du hautbois. Et un smorzando des violons ramène le menuet proprement dit à peu près semblable à sa première présentation, avec pourtant un court élargissement final.

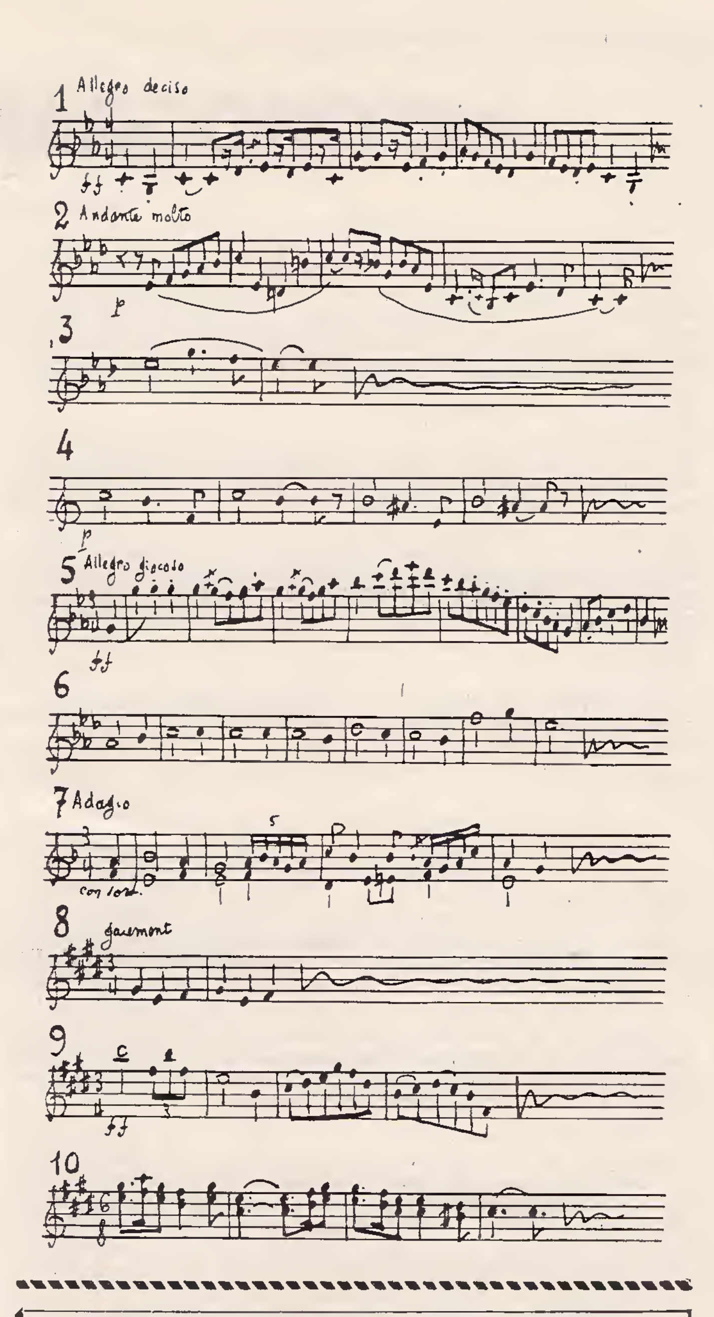
Adagietto : 3/4 en Fa maj.

Ce fragment, joué uniquement par les cordes en sourdine et à quatre parties, est une longue phrase tendre et délicate, d'une expression touchante, d'une inspiration soutenue et sans défaillance (7). De forme lied, avec un crescendo central au chromatisme expressif et le retour au *pp* du début, elle fait penser un peu à la rêverie de Schumann. Dans l'œuvre originale cet adagietto accompagnait une scène touchante dans laquelle le vieux Balthazar et la mère Renaud fêtent avec une profonde émotion d'heureuses retrouvailles après cinquante ans de renoncement et de fidélité. La musique de Bizet rend bien ici le côté profondément humain et intime de cette scène.

Carillon : 3/4 en mi maj. (gaiement).

Ce carillon est un agréable morceau de genre, et sa scintillante sonorité forme un prélude idéal à cette scène représentant la cour du Castelet revêtue de sa parure de fête. Les cloches sonnent à la volée, annonçant tout à la fois la fête de Saint-Eloi et les fiançailles de Frédéri et de Vivette. Ce morceau est un véritable tour de force : pendant 52 mesures cors et harpe, violons et altos sonnent ce motif « ostinato » de trois notes (8). Autour de ce carillon les violons tissent gaiement de capricieuses et pittoresques arabesques (9), soutenus par l'harmonie des bois. Après un divertissement central aux cordes, le thème principal est repris aux cordes, puis aux flûtes, tandis que l'accompagnement des bois est momentanément renforcé par les cuivres. Crescendo molto jusqu'à un court tutti final qui se résoud sur un accord *fff* suivi d'un autre *ppp* aux cordes pincées et aux cuivres tenus. Changement de mouvement : andantino - 6/8 en do dièse min. D'un sentiment à la fois idyllique et teinté de mélancolie, cet andantino accompagnait l'entrée de la mère Renaud. Dans ce morceau de forme lied le rôle mélodique échoit continuellement aux flûtes bientôt secondées par le hautbois, puis par le saxophone et les premiers violons. Puis c'est la reprise du carillon initial des cors et de la harpe, la mélodie (9) se trouvant cette fois-ci successivement aux hautbois, aux violons, enfin aux flûtes et premiers violons. Une coda sempre crescendo au tutti termine avec éclat ce carillon et avec lui la première suite de *l'Arlésienne*.

(à suivre)



NOUS ENREGISTRONS VOS BANDES MAGNÉTIQUES SUR DISQUE MICROSILLON

HAUTE-FIDELITE

à partir d'un seul exemplaire

* Vos pièces chorales et instrumentales.
* Vous pouvez nous envoyer, ou nous apporter ces bandes, elles ne sont pas détériorées, et vous pouvez ainsi les réemployer.

DEPLACEMENT Paris, Province.

Tarif spécial pour chorales; fortement dégressif suivant quantité

AU KIOSQUE D'ORPHÊE

Un disque à partir de **7,50 NF**

7, Rue Grégoire-de-Tours, **PARIS-VI**

Tél. DAN. 26-07 — Métro Odéon

Documentation et tarifs envoyés gratuitement sur demande

L'ICONOGRAPHIE MUSICALE

par Paule DRUILHE

Il n'entre pas dans mes intentions de proposer ici une méthode pratique quant à l'utilisation de l'image dans l'enseignement. M. Brunold, directeur de l'Inspection Générale, a donné des directives à ce sujet dans une circulaire du 13 octobre 1952 relative au *Rôle de la Documentation* en général dans l'Enseignement du Second Degré, et dont j'extrais un court fragment :

« ... Pour être utile, cette documentation doit faire l'objet, par le professeur, d'une limitation et d'un choix judicieux. Nous connaissons trop ces travaux d'érudits, écrasés par leur documentation, qui n'ont pas su l'ordonner, la dominer, l'exploiter enfin. Car la documentation n'est pas une fin en soi... [Le choix] doit répondre aussi à un souci de confrontation des documents divers qui sont offerts à l'élève, de manière à lui fournir l'occasion d'exercer ses facultés critiques et à lui donner, à un degré qui dépend de son âge, le sens du possible, du probable et du certain ».

Le titre de cet exposé — « Iconographie musicale » — recouvre seulement un des points de la question, en accord avec le thème général de ce stage : l'intérêt de l'iconographie musicale pour l'étude de la civilisation.

***

Sans offrir un synchronisme absolu ou une étroite dépendance avec l'évolution de la civilisation, l'art en reflète toutefois assez intimement les caractères essentiels et originaux : progrès des techniques, modifications et variations de la sensibilité. Tout ce que nous savons d'une époque donnée nous vient surtout des textes écrits, mais, particulièrement pour les siècles anciens, la sculpture et la peinture nous ouvrent tout autant de portes. L'art ne peut donc se dissocier des autres aspects de la vie d'une époque, et sa connaissance est indispensable à qui prétend s'intéresser à la civilisation qu'il exalte.

Cette connaissance devrait, autant que possible, s'appuyer sur l'étude directe, mais la dispersion des œuvres en fait le privilège de quelques-uns, et tout n'est pas accessible. Chacun peut, cependant, se constituer un « musée imaginaire », grâce à l'image, qui tend à prendre d'ailleurs, à notre époque, une place dangereusement importante. Cette floraison de l'image, cet attrait du visuel — signe de notre temps — permet toutefois d'étendre et de parfaire les connaissances. L'intérêt manifesté pour l'iconographie — découverte relativement récente — s'accroît sans cesse, à mesure que les documents s'accumulent. L'édition s'enrichit de jour en jour de nombreux ouvrages d'art, abondamment et luxueusement illustrés; mais des volumes plus modestes font également appel à l'image, parfois pour sa beauté plastique plus que pour sa valeur documentaire, ou pour aérer le texte. Cependant, si l'iconographie générale a déjà trouvé sa place dans la culture, l'iconographie musicale, qui en est un des aspects, demeure trop souvent ignorée en dehors des spécialistes, et même, fâcheusement, on la juge inutile. Malgré cette incompréhension, malheureusement très répandue, quelques recueils iconographiques ont été publiés en France et à l'étranger.

***

L'abondance, surprenante pour les profanes, de la figuration de la musique au cours des âges, prouve l'importance de cet art dans la vie, et l'historien ne peut négliger les bases de connaissance qui lui sont ainsi apportées, et qui souvent se recoupent avec les textes écrits.

Dans toute évolution, nous trouvons des périodes apparemment en régression, des périodes de gestation, durant lesquelles l'homme semble rassembler ses forces pour aller plus haut, des périodes de total épanouissement. Mais l'observation rigoureuse et la confrontation méthodique des documents mettent en lumière — à tous les stades de la civilisation — la permanence de certains thèmes dans un espace et un temps donnés.

SURVIVANCES

Dans l'état actuel des recherches, toutes les déductions relatives aux origines et aux premières manifestations de la musique, aussi séduisantes paraissent-elles, exigent une extrême prudence. Toutefois les conceptions et les pratiques musicales chez certains groupes humains demeurés encore imperméables à des apports ethniques extérieurs plus évolués, permettent d'étayer quelques hypothèses. La connaissance de la structure et de l'emploi de leurs instruments — qui représentent les familles actuelles dans leur technique la plus élémentaire — offre donc l'intérêt primordial d'indiquer un point de départ possible de l'évolution musicale à travers les millénaires. Le Musée de l'Homme possède une belle collection d'instruments primitifs venus de toutes les parties du monde.

ANTIQUITE

Si l'écriture musicale chez les peuples de l'Antiquité demeure pour nous encore bien mystérieuse, et suscite d'amples controverses chez les spécialistes, l'iconographie instrumentale abonde, particulièrement dans les nécropoles. Et nous ne pouvons qu'admirer la complexité de ces instruments, aboutissement de nombreux siècles de tâtonnements et d'efforts. Bas-reliefs, sculptures, peintures murales, objets familiers accompagnant le défunt dans sa vie d'outre-tombe, évoquent des scènes religieuses ou profanes de l'existence quotidienne.

Extrême-Orient :

Divinité jouant du khin (VIe siècle).
[Musée Guimet].

Jeu de cloches et gong.
[Musée Cernuschi].

Orchestre vers 750 (relief du temple de Boroboudour).
[Photographie du Musée Guimet].

Peinture étrusque : Musicien avec flûte.
[Tarquinia — Tombe des Léopards].

Peinture étrusque : Le joueur de lyre.
[Tarquinia — Tombe du Triclinium].

Asie Antique :

Les musiciens de l'armée (bas-relief du palais d'Assourbanipal à Ninive).
[Musée du Louvre].

Joueur de harpe trigone (Sumer — terre cuite).
[Musée du Louvre].

Stèle dite de la musique (bas-relief en calcaire; Lagash, 3e millénaire).
[Musée du Louvre].

Egypte :

Harpe trigone de l'époque saïte (reconstitution).
[Musée du Louvre].

(1) Voir E.M. n° 85, Févr. 1962, page 6/122.

Sistres, cymbales, crotales, castagnettes.
[Musée du Louvre].

Instrumentistes, chironomes, danseuses (Mastaba d'Akhou-Hetep).
[Musée du Louvre].

Trois documents en couleur (dimensions : 47×33), extraits de l'album *Egypte*, collection de l'Unesco, sont en vente chez Braun, 18, rue Louis-le-Grand, Paris-8e, au prix de 11 NF la planche :

Planche XVII — Tombe de Djéserkaréseneh. Jeune danseuse accompagnée par des musiciennes (XVIIIe dynastie).

Planche XXII — Tombe du vizir Rekhmiré. Harpiste et joueuse de luth (XVIIIe dynastie).

Planche XXIX — Tombe de Nakht. Danseuses. Musiciennes se donnant en spectacle au cours d'un banquet. Harpiste, joueuse de luth et joueuse de double-flûte (XVIIIe dynastie).

Grèce :

Eros jouant de la flûte traversière (terre cuite).
[Musée du Louvre].

Jeune fille jouant de la cithare (coupe).
[Musée du Louvre].

Joueuse de lyre (coupe).
[Musée du Louvre].

Femme jouant du luth (Tanagra).
[Musée du Louvre].

Servantes pétrissant le pain au son de la flûte (terre cuite).
[Musée du Louvre].

Petit faune jouant de la syrinx (bas-relief).
[Rome — Musée de Latran].

Femme jouant de la flûte double (bas-relief).
[Rome — Musée National].

Rome :

Joueur de buccin (bas-relief).
[Musée du Louvre].

Scène funèbre sur un sarcophage (buccins, trompe crochue, flûtes doubles).
[Musée d'Aquila].

Instruments de musique (sarcophage de Julia Tyrrania).
[Arles — Musée lapidaire].

Joueuse de lyre (fresque de Pompéi).
[Naples — Musée National].

Jeunes filles jouant d'un luth-harpe (sarcophage).
[Musée du Louvre].

Deux documents en couleur (50×60) sont en vente chez Braun au prix de 21 NF pièce.

Joueur de lyre (Tarquinia : Tombe du Triclinium).

Joueur d'aulos (Tarquinia : Tombe des Léopards).

Byzance :

Scène de ballet. — Deux orgues encadrant une ligne de danseuses (bas-relief).
[Istamboul — Piédestal de l'Obélisque du Cirque].

MOYEN AGE

La foi religieuse, très vive au Moyen Age, trouve une de ses plus parfaites expressions dans les sculptures des cathédrales, véritables « livres d'images » qui constituent une vivante encyclopédie. La peinture, à peu près uniquement représentée par les innombrables enluminures, parfois naïves, mais d'une valeur capitale, qui ornent les manuscrits conservés dans les bibliothèques, est d'un accès plus difficile. Née en Orient, cette iconographie chrétienne va servir de modèle à la sculpture, qui apparaît au XIe siècle.

Les textes des Ecritures fournissent aux artistes médiévaux des sources d'inspiration. Le roi David sous ses divers aspects (I, *Samuel*, XVI, 23; I, *Chroniques*, XV, 16, 24 et XXV, 1-30), les vieillards de l'Apocalypse (*Apocalypse*, V, 8) occupent une place de choix jusqu'au XIIIe siècle. Puis le culte de la Vierge suscite, durant deux siècles, de nombreux tableaux représentant les scènes essentielles de sa vie, en particulier son couronnement. La foule des anges musiciens qui y figurent, illustre, semble-t-il, le célèbre Psaume 150 :

« Louez Yahweh au son de la trompette !
Louez-le sur la cithare et la harpe !
Louez-le par le tambourin et la danse !
Louez-le avec les instruments à cordes et le chalumeau !
Louez-le avec les cymbales sonores !
Louez-le avec les cymbales retentissantes ! »

A côté de ces sujets religieux, apparaissent tout naturellement des thèmes de la vie familière (danseurs et jongleurs, concerts), des animaux et des monstres musiciens, mais aussi la personnification de la musique.

En résumé, période très riche quant à l'iconographie musicale.

IVe-Ve siècles :

David jouant de la harpe (miniature byzantine).
[B.N. ms. grec 139 F° 16].

IXe siècle :

David et ses compagnons d'armes (Bible de Charles le Chauve).
[B.N. ms lat. 1, fol. 215 v°].

Les instruments de musique au IXe siècle.
[Psautier d'Utrecht. Bibliothèque de l'Université].

XIe siècle :

David et quatre musiciens (Psautier de St-Germain des Prés).
[B.N. ms. lat. 11.550, fol. 7 v°].

Jongleurs et notation neumatique (Tonaire de Saint-Martial de Limoges)
[B.N. ms. lat. 1.118, fol. 104 (le roi David jouant du crouth), fol. 107 v° (flûte traversière), fol. 110 (psaltérion), fol. 111 (olifant), fol. 112 v° (chalumeau double)].

Le roi David et quatre musiciens (Bible de Saint-Etienne Harding).
[Bibliothèque de Dijon, ms. 14, fol. 13 v°].

XIIe siècle :

Notation de l'hymne : *Ut queant laxis* (Guy d'Arezzo : *Traités*).
[B.N. ms. lat. 10.508, fol. 146 v°].

Pythagore faisant vibrer le monocorde (Boèce : *De institutione Musica*).
[B.N. ms. lat. 7.203, fol. 8].

La Musique (voussure du portail occidental)
[Cathédrale de Chartres].

Vieillards de l'Apocalypse (voussures du portail occidental).
[Cathédrale d'Angers].

Musiciens (chapiteau de Saint-Georges de Boscherville).
[Rouen — Musée des Antiquités].

XIIIe siècle :

David jouant de la harpe avec plectre (Aristote Beda : *Ars Musica*).
[B.N. ms. lat. 67.552, A v°].

Adam de la Halle : *Robin et Marion* (chanson notée).
[B.N. ms. fr. 25.566, 41 v°].

(suite page 11/182)

HARMONIE

par M. DAUTREMER



Réalisation C.D. (1)



Réalisation B.D. (1)



Chant donné

Lors des mesures 9, 10 et 11, la Basse prend la parole et répond aux croches du soprano, alors que ce dernier résorbe son intérêt mélodique. La basse est donc justement habilitée à chanter tout comme une partie supérieure... Il ne faut jamais perdre de vue cette possibilité...

(1) Voir E.M. n° 85, de février 1962.

LYCÉE D'ÉTAT
LYCÉE DE JEUNES FILLES
BIBLIOTHÈQUE

excellente à condition d'être habilement réailsée A la mere 14, le ténor, à son tour prend la parole en donnant le thème initial : c'est la « Réexposition ». Mesure 18, retard expressif du Fa naturel au soprano sur le Fa dièse de la basse (accord de 7e diminuée) alors que lors des mesures terminales, le ténor continue sa mélodie très expressive jusqu'à la chute finale. Enfin, à la 20e mesure, il faut apprécier l'appogiature MI bémol au contralto sur le RE de la basse, dominante du ton, donc propre à appuyer une appogiature de 9e mineure.

Basse chiffrée

La réalisation est claire et sans équivoque : le Soprano chante avec netteté dans une ligne sobre et sans contours inutiles. Il faut observer particulièrement les mesures 11 et 12. La modulation Ré majeur-Ré bémol Majeur est rapide par l'enchainement des deux 7e de dominante de ces deux gammes. Le second de ces accords est enrichi de l'altération ascendante de la quinte (mesure 11)... Les deux accords suivants (mesure 12) font nettement modulation en Si bémol mineur par le La bécarre du ténor (2e temps). Ensuite le Ré bécarre de la basse (emprunt à la gamme de Mi bémol Majeur) permet le retour en La bémol par 6/4 sur 5e degré, à la mesure suivante. Observer à la mesure 13 et à la mesure 14 (les deux premiers temps) les « échanges de notes » entre ténor et soprano... procédé très simple mais utile.

Textes à réaliser



LA MUSIQUE AU BREVET ELEMENTAIRE ET A L'ECOLE NORMALE

Collection de 70 Chants à l'unisson

(chansons populaires, mélodies, etc.)

répartis en 14 fascicules de
5 chants chacun

Edit. : DURAND, 4, Pl. de la Madeleine
— PARIS (8e) —

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

FRANCE II : Mardi à 15 h. 45
Mercredi à 15 h. 15 - Vendredi à 15 h. 45

Avril

MARDI 3 :

Chant : La Fille aux oranges (chant populaire de Provence) : début de l'étude.

MERCREDI 4 :

Initiation à la musique : Jeu musical portant sur la reconnaissance des œuvres présentées.

Chant : La Danse (chant populaire d'Alsace) : présentation et début de l'étude de la 1re voix.

MARDI 10 :

Chant : La Fille aux oranges (suite de l'étude).

MERCREDI 11 :

Chant (C.E.G.) : Notre meunier chargé d'argent (Dalayrac) : 2e émission.

Chant (de 15 h. 30 à 16 h.) : La Danse (suite de l'étude de la 1re voix et conseils relatifs à l'interprétation de « La Marseillaise ».

VENDREDI 27 :

Initiation au solfège (12e émission).

ICONOGRAPHIE MUSICALE

(Suite de la page 9/181)

Scène de théâtre avec musicien dans la coulisse (*Heures de Thérouanne*).
[B.N. ms. lat. 14.284, fol. 63].

Les Vieillards (*Apocalypse figurée*)
[Bibliothèque de Cambrai, ms. 422, fol. 14].

Le roi David jouant de la rote, entouré de musiciens avec viole, carillon, cor, orgue (*Livre de prières de sainte Elisabeth*).
[Vienne — National bibliothek].

XIVe siècle :

Pythagore et musiciens (Cassiodore : *Traité de sept arts libéraux*).
[B.N. ms. lat. 8.500, fol. 39 v°].

Credo (Guillaume de Machaut : *Messe*).
[B.N. ms. fr. 9.221, fol. 167 v°]

Un charivari (Gervais du Bus : *Le roman de Fauvel*).
[B.N. ms. fr. 146, fol. 34-36 v°].

Couronnement de la Vierge (Veneziano).
[Venise — Galerie de l'Académie].

Anges musiciens (Tapisserie de l'Apocalypse, panneaux, bordure supérieure).
[Musée d'Angers].

C.-M. von Weber : LE FREISCHUTZ

OPÉRA ROMANTIQUE

par A. GABEAUD

Partition :

Orchestre petit format (dialogues en allemand). Edit. Eulenburg.

Bibliographie :

Biographies de Weber : A. Cœuroy, G. Servières, W. Saunders.

Etude sur *Le Freyschütz* de G. Servières (éd. rare).

V. aussi : Cours de Composition de V. d'Indy (3ᵉ livre).

Enregistrements :

Partition intégrale (en allemand) Decca : LXT-2597 à 2599 (3 d.). - Deutsche Gram. LPM-18639-40 (2 disques Stéréo).

CONSIDERATIONS GENERALES

Le Freyschütz marque l'avènement du Drame romantique allemand dont Weber se montre le véritable créateur, amorçant avec cette œuvre, la grande réforme accomplie par Wagner. Le patriotisme éveillé par les guerres de l'Empire avait inspiré à Weber des Lieder et des Chœurs; aussi rêvait-il d'un renouveau du théâtre musical allemand appuyé sur le fond populaire et affranchi de toute influence étrangère (alors que la domination italienne s'exerçait dans toute sa force...). Chaque fois qu'il le pouvait, Weber favorisait les représentations d'ouvrages dûs à ses compatriotes, en même temps qu'il affirmait sa préférence pour les œuvres où la vérité dramatique est respectée. Lui-même écrivit quelques opéras, ainsi son expérience et ses idées étaient tout à fait au point, lorsque Weber choisit pour sujet la légende dont le nom est devenu prestigieux : *Le Freyschütz.*

Dans cette entreprise, il ne songeait nullement à une révolution spectaculaire : il voulut écrire un opéra *allemand,* sur un sujet populaire d'esprit allemand; puis il laissa agir librement son génie et son instinct de dramaturge, pour réaliser une œuvre sincère, originale, colorée, *où les sentiments et situations commandent seuls l'expression musicale.*

A Dresde, Weber était affilié à un cercle littéraire où il eut l'occasion de fréquenter des hommes très cultivés, mais aussi de connaître la littérature la plus en vogue (on se trouvait en période romantique !...) : les livres de légendes, tel *Le Livre des Fantômes* de Apel et Laum, dans lequel figurait l'histoire du « Chasseur Noir » apparemment d'origine germanique, et dont le récit semblant dater du XVIIᵉ ou XVIIIᵉ siècle se situe ici dans les forêts de Bohême. Séduit par ce sujet bien romantique, Weber s'adressa à un ami : l'avocat-poète Kind, pour la rédaction d'un livret d'opéra, ou plutôt d'un *Singspiel,* où les scènes chantées alternent avec les scènes parlées (comme dans l'opéra-comique). Kind réussit à écrire le scénario très simple d'une histoire forestière, animée de surnaturel, tout en restant familière et proche de la vie réelle, mais laissant à la musique la plus belle part : exprimer intensément la poésie, le mystère de la forêt, ses sortilèges, la simplicité des personnages, leurs sentiments les plus profonds...

Le titre en fut d'abord « La Fiancée du Chasseur », puis « L'Epreuve de tir », avant de devenir définitivement *Le Freyschütz*; littéralement : « Le tireur libre » (de réussir à son gré). Weber apporta quelques modifications au texte : Suppression de la 1ʳᵉ scène du 1ᵉʳ Acte (dialogue de l'Ermite et d'Agathe); la « Ballade du Chasseur » est simplement racontée au lieu d'être chantée, il remplaça lui-même les digressions entre Samiel et Caspar (2ᵉ Acte, 2ᵉ tableau) par un très bref dialogue plus saisissant sur le fond orchestral.

Malgré ses multiples occupations et fonctions, Weber se mit à l'ouvrage en mai 1817, l'année même de son mariage avec Caroline Brandt. Souvent interrompu par d'autres tâches : compositions de circonstances, achèvement de « Préciosa », ce travail lui demanda trois ans : le premier morceau écrit est le *Duo* initial du 2ᵉ Acte. Les deux premiers actes furent achevés en 1819 et c'est le 13 mai 1820 que Weber note dans son journal intime : « Ouverture de « La Fiancée du Chasseur » terminée avec l'opéra ! Dieu soit loué ! Gloire à Lui seul ! » *Le Freyschütz* était primitivement destiné au théâtre de Dresde, mais un ami, le comte von Brülh, cherchant à attirer Weber à Berlin, lui fit réserver la première représentation pour l'Opéra de Berlin, reconstruit après un incendie; l'inauguration eut lieu en 1821; *Le Freyschütz* y fut donné le 18 juin 1821 et obtint un véritable triomphe. Des sommités littéraires et musicales y assistaient, et la 50ᵉ fut atteinte sept mois après. Si la critique se montra sévère, notamment Zelter et Hoffmann, partisans acharnés de la musique italienne, l'œuvre passa sur toutes les scènes allemandes : longtemps elle fut regardée comme nationale, spécifiquement germanique... A Vienne et à Londres, le succès s'avéra tel que ces deux villes commandèrent chacune un opéra à l'auteur (*Euryanthe* et *Obéron*). A Londres, des propositions avantageuses furent faites au musicien qui se laissa tenter par un voyage dont il ne devait pas revenir !... En France, la gloire du *Freyschütz* eut un grand retentissement, mais de fâcheux avatars l'y attendaient : un véritable malfaiteur, Castil-Blaze, tripatouilla la partition, dont il s'était procuré en fraude une copie, et fit représenter cette monstruosité sous le titre de « Robin des bois »... En 1841, l'Opéra de Paris voulut monter *Le Freyschütz* dans sa version intégrale, sauf le *parlé* qui devait être mis en musique. Berlioz fut chargé de ces « récitatifs » qui allongent et alourdissent terriblement le Drame... et même on y ajouta un Ballet avec « L'Invitation à la Valse ». Wagner fit une critique très pertinente de cette déformation qu'il ne pouvait admettre ! Mais une reprise en fut donnée en 1905 à l'Opéra avec des coupures rendant l'action incompréhensible... il n'y eut pas de suite. Signalons la tentative de Charles Bordes qui, encouragé par la réussite de « Castor et Pollux » à Montpellier, tenta d'organiser la représentation intégrale du *Freyschütz* sur une scène de province dans la traduction de G. Servières. Les difficultés s'avérèrent telles, que, malgré son obstination, ses démarches, Charles Bordes dut y renoncer, comme à beaucoup de projets, faute d'argent et d'aide... Une sélection des principaux morceaux fut donnée à un concert, et une audition intégrale de la partie musicale eut lieu à la « Schola Cantorum sous la direction de V. d'Indy en 1913. Depuis, si cette partition entière figure parfois au Concert, on ne trouve aucune trace de sa mise en scène en France (du moins, à notre connaissance).

L'œuvre :

Inutile de résumer ici l'affabulation que notre analyse exposera suffisamment. Que dire de la musique du *Freyschütz,* où Weber se montre tout entier ? Si les morceaux ne tiennent pas plus de place que les scènes parlées, l'orchestre est plus dramatique que le chant dans une écriture

remarquable, bien équilibrée, très colorée, parfois chargée de toute l'expression. Si on rencontre encore quelques italianismes, le style demeure *élégant*, jamais vulgaire, même dans les passages populaires traités quelquefois avec humour (v. 1er Acte). Très romantique, certes, il recherche plutôt la *couleur* que la description, et son classicisme le préserve de tout ce qui aurait pu atteindre à l'exagération dont tant de Romantiques useront... Le drame réduit à l'essentiel est le *combat* du Bien contre le Mal, de la Lumière contre les Ténèbres, dans une atmosphère champêtre sensible à ces oppositions.

Weber (reprenant les procédés esquissés par Glück) a caractérisé les situations par des moyens musicaux appropriés assez poussés dans leur utilisation et dont Wagner tirera tout un système.

1° *La couleur orchestrale,* dont Weber lui-même a donné quelques explications. Ainsi: les *cors* au rôle prédominant, témoignent de la vie forestière à laquelle ils sont liés. Ils créent l'ambiance dès l'*Ouverture*, soulignent la joie des chasseurs et paysans, s'attachent aux personnages (Max), parfois deviennent fantastiques (Gorge aux loups).

Une couleur sonore *sombre* provient de l'*alliage* de certains registres graves (cors, bassons, clarinettes, cordes, roulements de timbales) pour personnifier l'influence maléfique, et l'Esprit du Mal lui-même apparaît avec des clarinettes graves, tremolos de cordes et pizzicati de contrebasses et timbales. Les mêmes sonorités reviendront avec les mêmes situations.

2° Les oppositions si nombreuses dans l'action sont évoquées par des *tonalités choisies* adaptées aux sentiments divers : *UT mineur: la menace, le malheur — UT majeur: la paix, le triomphe du Bien — Fa majeur* et *Ré majeur :* la *joie* populaire (et aussi la *joie* mauvaise de Caspar dans l'Air final du 1er Acte — *ré mineur* et *la mineur : la perfidie — MI bémol majeur: la lutte contre le Mal, la religion, la confiance — RE bémol majeur* caractérise *le pacte infernal* et ne paraît que pour exercer ou rappeler son emprise. Les modulations sont toujours commandées par le paysage, le sentiment ou l'agissement des personnages...

3° *Les Thèmes expressifs* (que Wagner nommera Leitmotive) restent à l'état de citations, tels : les *thèmes de malheur* en *ut mineur* (CDE) exposés dans l'Ouverture : b) le *thème d'Agathe* (G); c) *Max luttant contre le mal* (F) toujours en Mi bémol majeur; d) les *ricanements* (L). Mais un motif s'avère comme le véritable moteur du drame : à la fois harmonique et rythmique (B), il évoque seul *l'envoûtement, l'influence satanique* du « Chasseur Noir »: *Samiel.*

Les scènes parlées alternant avec les scènes musicales, celles-ci ont forcément une coupe définie, en général très souple. Weber ne craint pas d'user du *récitatif dramatique,* ni de la *scène dramatique* en enchaînant certains morceaux. A certains passages, comme les scènes de la « Gorge aux Loups », il est difficile d'assigner une forme même symphonique, tout étant soumis au drame.

L'analyse qui suit contient le résumé des dialogues parlés indispensables à connaître pour comprendre les scènes musicales qui les commentent.

ANALYSE

Ouverture :

Composée en 1820 après l'Opéra, elle résume le Drame par la présentation des thèmes principaux. La forme en est très simple : *Introduction et Allegro de Sonate* dans lesquels sont intercalés 3 épisodes empruntés à la partition avec les thèmes de l'Allegro.

I) *Introduction - Adagio.* Après quelques mesures mystérieuses, commence sur un balancement des cordes, une très belle mélodie confiée aux *cors* et qui crée l'atmosphère de la forêt (A) (ton d'*Ut majeur*). A la mesure 25, où finit la phrase mélodique, des accords de *septième diminuée,* tenues de clarinettes graves, tremolos de cordes, pizzicati des contrebasses et timbales (*la bécarre*), plaintes du violoncelle, et voici le premier épisode qui évoque le pacte funeste (B) en présentant le Leit-motiv principal dont la menace pèse sur tout le Drame. Une modulation en *ré bémol* (ton infernal), retombée en *ut mineur,* et le malheur s'abat, troublant le paysage.

II) *Allegro - Molto vivace* - a) *Exposition* : 1er *thème* en ut mineur (thème de malédiction) en 2 éléments: Syncopes, puis thème (C) aux clarinettes monte jusqu'aux accords angoissants (mes. 53). Arpèges contrariés (D) suivis d'un dessin (E) servant de transition, sans quitter *ut mineur.* Tout ce 1er thème en entier ou par fragments reparaît toujours en *ut mineur,* tumultueux et fatal; le dessin (E) revient souvent. Une simple inflexion (mes. 87 à 90) amène la Dominante de *mi bémol majeur* pour présenter le 2e épisode, annoncé par les cuivres et exposé par la clarinette : c'est Max (F) qui lutte contre cette emprise maudite. Ce thème reparaîtra trois fois dans la partition.

2e *Thème : en mi bémol* (mes. 123) aux violons, c'est le *thème d'Agathe* (G), l'espoir termine l'exposition sur l'accord de *mi bémol* enchaînant vite le :

(Mes. 12) *Développement* assez court sur la fin du 1er thème (D), puis le petit dessin (E) va vers les bémols, remonte pour ramener le 2e thème (G) en *sol* (mes. 192). Des accords aboutissent à la modulation fatidique en *ré bémol* (mes. 209 à 215) et l'on retombe en *ut mineur* (mes. 217-218).

Réexposition normale : 1er thème (CD), qui s'arrête sur une septième diminuée, pour le 3e épisode dramatique, rappelant le premier, mais orienté différemment. Le thème menaçant (B) revient, modifié : la plainte des violoncelles allongée, tout se déforme, les pizzicati s'espacent, les tremolos s'éloignent. Silence... et, subitement éclate le ton *d'ut majeur* ramenant le 2e thème (G) triomphant, affirmant sa victoire sur le Mal dans une fin très brillante avec beaucoup d'accords parfaits d'*ut majeur.*

ACTE I - Scène I

Clairière dans la forêt - Les villageois sont réunis autour d'une perche de tir près d'une auberge - Max se tient à l'écart devant une table - Musique populaire - A la 11e mesure, coup de feu: Kilian a fait voler la cible. Acclamations.

I) *Introduction - Molto vivace - en Ré majeur.* Les violons préparent le dessin de la Valse (H). Au coup de fusil, acclamations et chœur : « Victoire ! » Le chœur est précédé d'une ritournelle où les instruments aigus ponctuent les cris. Le chœur commence à la 17e mesure, parfois surmonté des volutes de la valse qui va terminer le morceau. *(Max, furieux, jette sa carabine et va s'adosser à un arbre). Les paysans font un cortège autour du vainqueur, le décorent d'un bouquet, les gamins portent les débris de cible en triomphe. Tous passent devant Max et se moquent de lui.*

Marche en sol: les instruments sont sur la scène, et les cors, clarinettes et trombones jouent un rôle principal. Parodie grotesque d'une chanson populaire tchèque. L'orchestre se mêle à celui des paysans (2 phrases avec reprises). Ritournelle de flûte avec les cordes, et :

Chanson de Kilian : 3 couplets très alertes, et refrain par l'assistance avec des rires (mes. 110 et suiv.). A remarquer le joli coloris obtenu par la doublure d'une flûte solo avec un violoncelle solo (2 octaves de distance). A la fin, Max se fâche : il tire son couteau et saisit Kilian à la gorge. On les sépare.

Scène II

Dialogue : Les forestiers et chasseurs s'approchent, conduits par Cuno et les gardes, dont Caspar. Indignés, ils demandent des explications : « *On s'est moqué de Max* ». *Max a raté son tir !... Cuno est très surpris ! Caspar s'avance :* « *On lui a jeté un sort... Pour rompre le charme, il*

doit se rendre un vendredi au carrefour, tracer un cercle et appeler le Chasseur Noir » (Cris de réprobation générale). *Cuno fait taire Caspar qu'il tient pour un mauvais sujet et déclare à Max qu'il lui accordera la main de sa fille à condition qu'il réussisse à l'épreuve de tir du lendemain. Récit de l'origine de cette épreuve instituée en l'honneur de son aïeul. Mais, au milieu de la conversation générale, Caspar conseille à Max d'employer une balle franche pour réussir. Cuno se fâche et Kilian explique: « Une balle franche est porteuse d'un charme diabolique. Le mâlin en donne six et se réserve la 7e »... Cuno met fin à la discussion en fixant l'épreuve au lendemain.*

II) *Trio et Chœur*. Véritable scène dramatique en 3 parties dans laquelle les caractères des personnages s'affirment :

a) *Exposition en la mineur*. Un motif saccadé au violoncelle accompagne les interventions de Caspar. Max est très malheureux, Cuno tâche de le remonter. Caspar, agité avec des septièmes diminuées et en *si mineur*, agit méchamment. (mes. 35) retour à *la mineur* pour Max, on module encore, le chœur intervient (cadence en *mi*). mes 60.

b) Tout s'éclaire (*ut majeur*). Influence du paysage : un motif des cors rappelle celui de l'Ouverture (A). Cuno et le chœur parlent d'espérance, mais on s'oriente vers *la mineur* (perfidie). Max reprend ses lamentations (motif agité aux violoncelles). Caspar, toujours mauvais, vers ré mineur, renouvelle ses insinuations. Duo avec Max, le chœur les soutient et aboutit à un éclairement passager (Adagio, mes. 125 à 128).

c) Cuno s'adresse aux chasseurs : changement d'expression, arpèges joyeux qui amènent un chœur de chasseurs présageant celui du 3e Acte, en *Fa*, où un rôle nouveau et important est donné aux *cors* qui suivent le chœur.

Scène III

Dialogue: *Kilian invite Max au cabaret pour se réconforter et lui conseille de danser. Max refuse. On le laisse.*

III. *Valse* populaire (H) forme aba' avec coda. Type même de la « Ländler ». Après l'accord des violons, elle se déroule pendant que les couples tournent. Les cors prennent part à l'accompagnement. Tout s'émiette, ils restent seuls pendant que les danseurs se dispersent.

Max demeure seul. Derrière lui, se dessine une ombre géante, vêtue de vert foncé et couleur de feu, ornements dorés, chapeau à plumes de coq rabattu sur un visage sombre : c'est Samiel le « Chasseur Noir », qui se cache dans les buissons.

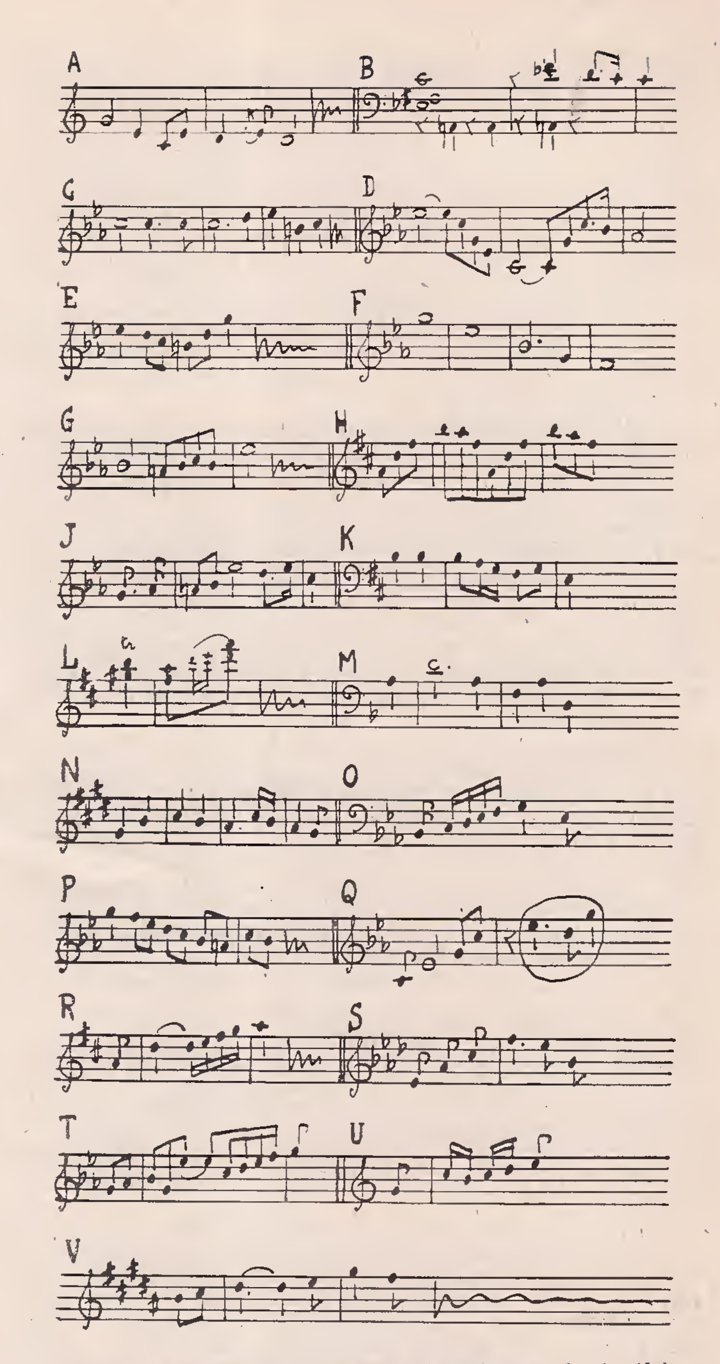
Scène dramatique : Influence du paysage : Ombre par Samiel (qui s'approche ou disparaît), lumière par le souvenir d'Agathe. En 2 parties, chacune divisée en trois.

1° *Récitatif* : a) *Allegro* : Récit en *ut mineur* (ton fatal). Un point d'orgue y met fin et une vocalise de clarinette introduit le ton de *mi bémol* (mes. 80). La flûte jointe à la clarinette encadrent les phrases de la mélodie (J) simple phrase-lied « *A travers les forêts et les prairies* ». Remarquer l'intervention des cors (mes. 107) et le gruppetto d'Agathe (G) mes. 113.

b) *Récit* (*Samiel sort du buisson puis se cache*), tout change (mes. 120) : tremolos, tenues graves, pizz. : leitmotiv (B) fatal. Arrêt et tout s'éclaire : en *sol majeur*.

c) Petit Air : pensée d'amour pour Agathe. Arrêt sur un accord de septième diminuée (mes. 164). *Samiel se montre et marche à grands pas...*

2° *Allegro con fuoco* en *ut mineur* avec les thèmes de malheur. Cet Air ou plutôt ce Récit dramatique est subdivisé en trois sections : a) Thème (C) de l'Ouverture chanté par Max qui sent le cercle infernal qui l'étreint; b) Mesure 186, il cherche à lutter et prend l'Episode (F) de l'Ouverture en *mi bémol*, allant vers la lumière (Samiel se cache): grands accords de *mi bémol*, descentes des cordes. Imploration de Max (mes. 189) qui chante le motif de la clarinette, sur des tremolos de cordes, on va vers les bémols : sur le mot « Gott » septième diminuée, Samiel revient et disparaît. c) L'atmosphère s'assombrit et c'est le retour à



ut mineur avec les grondements terminaux du 1er thème de l'Ouverture. Conclusion agitée et désespérée.

Scène IV

Caspar s'approche de Max et l'entraîne au cabaret, essayant de le distraire par des propos sarcastiques et de l'enivrer à l'aide de quelques gouttes suspectes versées dans le verre de Max (Caspar invoque Samiel). Max lui demande à qui il parle, réponse : « à toi », et il propose un Lied :

IV) *Lied* en *si mineur* : 3 couplets de style populaire (K) très ironique ou apparaît un motif (L) aux petites flûtes (ricanements) et qui aura une certaine importance en reparaissant au 2e Acte. Des vocalises soulignent la gaîté de Caspar, sûr de sa réussite.

Après la dernière strophe, la conversation s'engage: pendant laquelle l'ombre de Samiel apparaît et disparaît.

Dialogue : *Caspar, tout en trinquant fréquemment, veut décider Max à venir avec lui, cette nuit, à la Gorge aux*

Loups afin de fondre des balles franches. Max se fait beaucoup prier... Un grand aigle survole très haut. Pour prouver la vertu des balles franches, Caspar prête son arquebuse à Max qui tire et descend l'aigle (l'horloge sonne 7 heures)... Caspar crie : « Victoire » et fixe des plumes de l'oiseau au chapeau de Max, celui-ci, très ébranlé, voudrait cependant éviter l'épreuve et demande à avoir les balles sans aller au rendez-vous diabolique... Caspar se fâche et lui dit deux fois : « Cœurdelièvre ! tu voudrais devoir ta chance à la peine des autres ?... Crois-tu que tu n'a pas déjà une faute grave à ton acquis ? Crois-tu que cet aigle est tombé uniquement par ton adresse ? » Enfin Max se décide: « Sur la vie d'Agathe, j'irai! » « A minuit, j'irai! » Il sort.

Scène V

Caspar seul, jubile : Lié par le pacte infernal, il a trouvé la victime exigée par Samiel.

V) *Air* - Moderato, en *ré mineur* (perfidie) en 3 parties :

a) Récit : roulement de timbales : réflexion à voix basse, puis, *Allegro* (mes. 11). La méchanceté éclate, en *ré mineur* (M). Montées chromatiques (mes. 17 à 22) molulation vers la dominante, puis retombée : « Rien que la chute ! »

b) Thème de malheur (E) aux violons, espoirs mauvais: les clarinettes se traînent dans le grave (mes. 42 à 50), puis les hautbois, on module vers *fa dièse* (qui sera le ton de la Gorge aux Loups où le fragment (E) se développe, l'orchestre est plus fourni.

c) Triomphe bruyant sur un *do dièse* avec *Ré majeur,* qui est l'exagération de *ré mineur.* Vers la fin, grandes vocalises et ricanements des petites flûtes (L). Tout l'orchestre termine FF.

ACTE II - 1er TABLEAU

Scène I

Antichambre de la maison du garde Cuno. D'un côté, un rouet; sur une table où brille une lampe, on voit une robe blanche attachée d'un ruban vert et un bouquet de roses blanches. Au milieu une baie s'ouvre sur un balcon. Le portrait de l'aïeul est tombé et a blessé Annette au front. La jeune fille juchée sur un escabeau essaie de le raccrocher. Agathe est près d'elle.

VI) *Duo,* qui montre l'opposition des deux caractères : Agathe, sérieuse, Annette très enjouée.

En trois parties. *Forme-lied : aba' : en la majeur.*

a) Prélude par les cordes : Annette chante gaiment et plaisante, Agathe répond gravement; on va vers la dominante, duo enveloppé par les bois et les cordes.

b) Agathe, rêveuse et inquiète, on module vers *sol dièse mineur.* Mesure 76, flûtes et violons rappellent le gruppetto du thème d'Agathe (G).

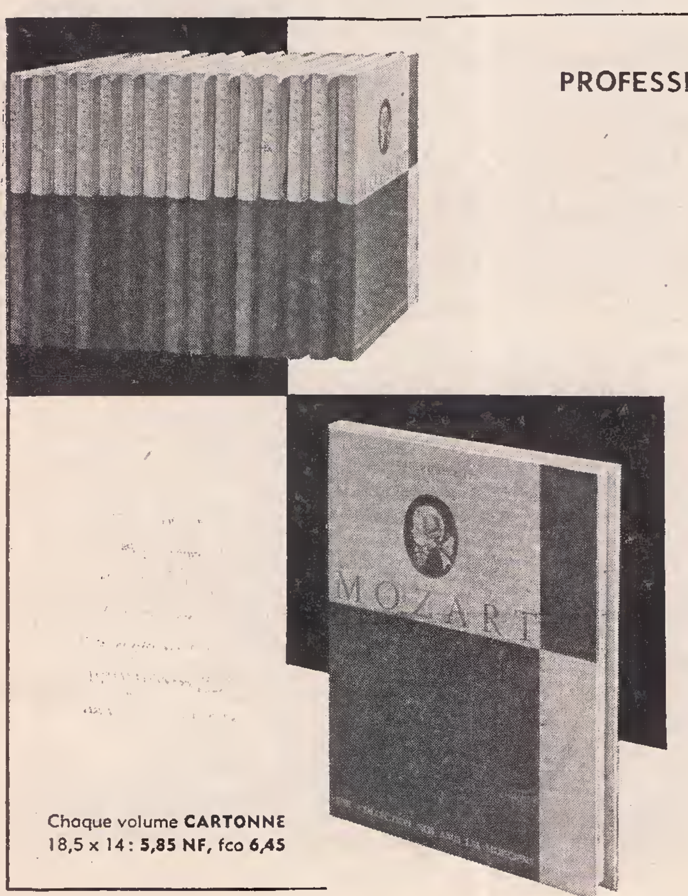
a') Annette reprend son motif et ses vocalises. Duo : Agathe, chant lié et lent. Annette, toujours légère, vocalise avec les flûtes et les violons; l'orchestre est assez fourni: cordes, bois et cors.

Dialogue bref : *Annette regarde le portrait accroché, Agathe s'inquiète du retard de Max, Annette cherche à la rassurer avec une chanson très gaie d'esprit populaire où elle s'amuse du manège des amoureux.*

VII) *Ariette* : Allegretto en *ut majeur* : petit Lied : *aba'* sur un rythme de Boléro : a) ritournelle de hautbois, la phrase s'achève sur la tonique; b) en *fa majeur,* plus posé, s'anime et va vers la dominante pour revenir à la dominante de *la* (mes. 55), le hautbois s'arrête aussi sur un *sol dièse* et vocalise légèrement pour ramener le ton; a') en *ut* reprend peu à peu le rythme du boléro et s'allonge d'une Coda très rieuse.

Dialogue: *Agathe a commencé à garnir sa robe; elle confie ses préoccupations à Annette : l'Ermite l'a mise en garde contre un grand danger et lui a donné ce bouquet de roses blanches. Annette la rassure et sort pour mettre les fleurs dans un vase.*

(à suivre)



Chaque volume **CARTONNE**
18,5 x 14 : **5,85 NF, fco 6,45**

PROFESSEURS ET CHEFS DE MUSIQUE • ÉDUCATEURS

Distributions de Prix

Bibliothèques

COLLECTION NOS AMIS LES MUSICIENS

...Consacrées à tous les grands maîtres de la musique, ses **biographies claires et vivantes** sont conçues pour rester en étroite relation avec le travail du Professeur.

En enrichissant les loisirs des jeunes, elles préparent et prolongent l'efficacité des cours. Elles permettent à chacun d'apporter à la classe une participation plus active et plus personnelle.

Grâce à leur élégante présentation, sous un cartonnage robuste et sobrement coloré, **elles sont des récompenses idéales pour vos meilleurs élèves.** Sur vos conseils, titre après titre et au fur et à mesure de parutions régulières, ceux-ci voudront bientôt se constituer **leur bibliothèque.**

JOURNAL DES MAIRES : « ...Comment un prix de musique pourrait-il être mieux constitué que par un ouvrage de la collection « Nos Amis les Musiciens » ? Leur lecture est certainement le meilleur moyen de comprendre l'œuvre des Maîtres. »

DÉJA PARUS : BACH, MOZART, CHOPIN, SCHUBERT, HAYDN, SCHUMANN, LISZT, BERLIOZ, RAMEAU, DEBUSSY, HONEGGER, RAVEL, PARAY • **GOUNOD DE HENRI BUSSER**

• **VOYEZ VOTRE LIBRAIRE** • POUR RENSEIGNEMENTS OU CATALOGUE

E. I. S. E., 46, RUE DE LA CHARITÉ - LYON (2e)

NOTRE DISCOTHÈQUE

par Dominique MACHUEL
Professeur d'Education musicale au Lycée Montaigne

Puisque nous avons l'habitude de grouper les disques par genre et de les ranger dans un ordre chronologique, nous aborderons pour commencer les œuvres de musique religieuse avec un disque intitulé « *Musique de Noël à Saint-Pierre de Hambourg* ». Cette grande ville de l'Allemagne du Nord fut, depuis le Moyen-Age jusqu'à Ch. P.E. Bach, un centre musical très actif; Saint-Pierre de Hambourg est l'une des cinq grandes églises de la ville; elle eut au cours des temps des « cantors » célèbres, Georg Phil. Telemann et Phil. Em. Bach entre autres, et le but de ce disque est de faire revivre quelques-unes de leurs œuvres. Le choix est excellent et l'ensemble agréablement varié; il est notamment curieux de rapprocher le style de Chistoph BERNHARD (1627-1692) de celui de TELEMANN (1681-1767) beaucoup plus souple et mélodieux. L'enregistrement, réalisé dans l'église Saint-Pierre de Hambourg même, est interprété par la chorale des garçons et les chanteurs de l'église, ainsi que par un ensemble instrumental de la Société Bach de Hambourg sous la direction de Helmut Tramnitz, actuel maître de chapelle; les parties de solistes sont confiées à de jeunes garçons. Ce disque est à recommander, naturellement pour son intérêt musical, mais aussi pour son utilisation scolaire, en raison de la valeur des œuvres présentées, de leurs caractères bien différenciés mais aussi de leur brièveté; elles ne dépassent pas les possibilités d'attention de nos élèves. (ERATO, LDE 3157).

Restant dans le genre de la musique religieuse, nous signalerons une belle gravure de la *Messe de Minuit* de Marc Antoine CHARPENTIER (ERATO, LDE 3198) réalisé sous la direction de Louis Martini par sa vaillante chorale des J.M.F. accompagnée de l'Orchestre Jean-François Paillard, et avec le concours de Martha Angelici et Edith Selig, sopranos, André Meurant, haute-contre, Jean-Jacques Lesueur, ténor, et Georges Abdoun, basse. Rappelons que l'originalité de cette messe tient en ce que les thèmes sont tirés du répertoire populaire de Noël; ainsi reconnait-on « Joseph est bien marié » au Kyrie, « A la venue de Noël » au cours du Credo ou « Laissez paistre vos bêtes » à l'Offertoire, pour ne parler que des plus célèbres; l'œuvre gagne en joie populaire ce qu'elle perd sûrement en sentiment religieux; brillante, élancée, avec ses couplets réservés à l'orgue, elle se place bien dans la tradition de la musique de la Chapelle royale de Versailles. A recommander à tous les points de vue, pour l'interprétation comme pour la gravure.

La marque TELEFUNKEN nous propose un remarquable disque d'orgue où se trouvent neuf pièces extraites du *Premier Livre d'orgue* de Jean-François d'ANDRIEU (ou DANDRIEU); ce livre parut en 1739, un an après la mort du compositeur. Ces pièces sont jouées dans une registration soignée et colorée qui peut servir d'exemple pour certains jeux de l'orgue. L'enregistrement est très fidèle et d'une grande clarté (TELEFUNKEN, AWT 8409 E).

Avant de quitter l'orgue, signalons un excellent disque édité par ERATO sous le titre : *Un concert commenté au T.N.P. Connaissez-vous l'orgue de Chaillot ?* Dans un dialogue vivant et toujours très pertinent, André Marchal et Norbert Dufourcq présentent l'orgue de cette salle et évoquent les magnifiques concerts qu'ils organisaient il y a presque 20 ans autour du grand instrument et au cours desquels il était question de J.-S. Bach, de ses précurseurs et de ses disciples. La première face est consacrée à la musique ancienne (Bach, de Cabezon, Frescobaldi, de Grigny, Marchand, Couperin), la seconde à la période romantique (Mendelssohn, Schumann, Franck, Gigout, Saint-Saëns) et s'achève sur une improvisation. L'enregistrement est excellent et les couleurs de l'orgue sont traduites avec beaucoup de fidélité. (ERATO, LDEP 3199.)

Plusieurs disques intéressants d'œuvres diverses pour piano seul nous sont parvenus. Citons pour commencer deux *Sonates* de BEETHOVEN (la 7e op. 10 n° 3, et la 28e op. 101) interprétées par Pierre Barbizet (BAM LD 075). Le rapprochement de ces deux œuvres séparées par 18 ans d'une vie tourmentée est significatif car il montre combien certains aspects du Beethoven de la dernière période existent déjà à l'état latent dans une œuvre de 1798. L'interprétation est pleine de fougue, contrastée à souhait; malgré tout on pourrait la souhaiter plus communicative. La gravure est très réussie en ce qui concerne la fidélité de la sonorité du piano. Vient ensuite un album qui fera plaisir aux amateurs de la musique d'Emmanuel CHABRIER; il contient l'intégrale de la musique pour piano de ce musicien pour lequel on ne sait jamais au juste s'il est sérieux ou humoriste. Une notice biographique rédigée par Robert Cushman permet de « prendre contact » avec ce musicien qui n'est connu que par quelques pièces très rares; chaque œuvre est ensuite présentée et sommairement commentée; lorsque des renseignements précis existent, Robert Cushman indique l'année de composition puis de publication, ainsi que les dédicataires et les interprètes de la première audition. C'est ainsi que parmi les dédicataires on remarque les noms de Mme Marie Jaël, Mme Edouard Manet, Mlle Marguerite Lamoureux, et parmi les interprètes, le nom d'Edouard Risler qui revient souvent, ainsi que ceux de C. Saint-Saëns, Raoul Pugno, André Messager et même Vincent d'Indy. L'ensemble de cette notice permet de mieux placer Chabrier dans l'ambiance musicale et artistique dans laquelle il se trouvait et qu'il animait par son tempérament débordant de fantaisie et de sincérité. Renée Kyriakou interprète cet ensemble avec beaucoup de diversité dans son jeu; les pièces vives et résolues comme la *Danse villageoise* et *Scherzo-Valse* sont peut-être un peu brillantes et dures, mais par contre nous avons beaucoup aimé le toucher délicat et l'art de doser les harmonies si colorées particulières à Chabrier qui émaillent des pages comme *Caprice* et *Feuillet d'Album* (extraites des 5 morceaux pour piano). La gravure est excellente, la prise de son respectant parfaitement les sonorités du piano.

Voici maintenant deux disques consacrés à Claude DEBUSSY que nous accueillons volontiers pour cette année du centenaire de sa naissance. Le premier rassemble la première série des *Images*, la *Suite Bergamasque* et les *Trois Estampes*. Son interprète, György Sebök, sait retrouver dans les passages délicats toute la douceur et le frémissement de la poésie debussyste; lorsque le jeu demande plus de force et d'éclat, on peut sans doute lui reprocher un certain excès dans le brio et un piano qui sonne trop « clair »; mais dans l'ensemble György Sebök cherche à fondre son jeu, et réussit à faire naître les couleurs de la palette debussyste. Il joue en fin musicien et non en virtuose ne pensant qu'au piano (ERATO, LDE 3166). Le second disque fait partie de l'ensemble de l'œuvre de DEBUSSY interprété par Werner Haas; ce volume 2 rassemble les douze *Etudes*, les deux *Arabesques* et la « *Plus que lente* ». Plus encore que les *Etudes* de Chopin, celles de Debussy sont des pages poétiques et délicates avant d'être des exploits de virtuoses. Basées chacune sur une difficulté, elles donnent vite l'impression de s'en écarter pour devenir un véritable morceau de musique et pour certaines d'entre elles on s'attendrait presque à trouver le titre entre paren-

thèses à la fin. A l'écoute, ce disque est surprenant; il est trop riche en graves et pas assez en aigus; le piano semble ainsi étouffé, et l'enregistrement ayant eu lieu sûrement dans un studio très « mat », la sonorité manque de réverbération. Le jeu très strict de Werner Haas ne fait qu'accentuer ce caractère; l'interprétation ne laisse aucune place à la fantaisie ou au rubato; c'est d'une netteté et d'une pureté extraordinaires (FONTANA 698.512 CL).

Avant de quitter DEBUSSY, nous signalerons ce disque de mélodies chantées par L.J. Rondeleux, baryton, avec le pianiste Jean-Claude Ambrosini qui comprend les *Chansons de France* de Charles d'Orléans, puis les *trois Ballades* de François Villon, le *Promenoir des deux Amants* de Tristan Lhermite et enfin le second recueil des *Fêtes Galantes* de Paul Verlaine. L'interprétation de cet ensemble bien choisi est raffinée; le sentiment propre à chacune d'elle est recherché; parfois on pourrait souhaiter une articulation plus nette et une voix au timbre plus doux et plus soutenu mais dans l'ensemble ces pages dont certaines très difficiles à pénétrer, sont fort bien traduites. La seconde face nous a semblé supérieure à la première consacrée à Ch. d'Orléans et Fr. Villon; le chant y est plus facile et plus émouvant (BAM, LD 067 A).

Au chapitre de la musique de chambre trois disques se présentent. Les trois *Sonates* pour viole de gambe et clavecin de BACH ont été composées, d'après N. Dufourcq, à trois époques différentes; les variations de style semblent le prouver mais aucune indication précise n'accompagnant ces pages, on en est réduit aux hypothèses. Ici, ces œuvres sont jouées non pas à la viole de gambe mais au violoncelle; les interprètes sont Robert Bex pour le violoncelle et Aimée van de Wiele pour le clavecin. L'interprétation nous a frappé par son manque de légèreté; toutes les notes semblent appuyées de la même manière et il se dégage une impression de monotonie et de rigueur intellectuelle que l'on peut parfaitement éviter en recherchant un style plus aéré. En ce qui concerne l'usage scolaire, ce disque doit permettre de présenter et de faire apprécier séparément et ensemble les sonorités du violoncelle et du clavecin car elles sont traduites avec beaucoup de fidélité. (BAM, LD 069 A).

Les Quatuors pour flûte et trio à cordes de MOZART, au nombre de quatre, sont groupés sur un excellent disque VEGA (C 30 A 311). L'interprétation due à Michel Debost, flûtiste, et à trois membres du Quatuor Parrenin, Jacques Parrenin, violon, Michel Walès, alto, et Pierre Penassou, violoncelle, est remarquable de finesse; son expression séduit car elle repose sur une grande probité et beaucoup de simplicité. La gravure est parfaite, bien équilibrée et la notice rédigée par B. et J. Massin est pleine de renseignements intéressants.

Les *Sonates n° 6 (le Printemps) et n° 9 (à Kreutzer)* sont parmi les plus populaires des œuvres pour piano et violon de BEETHOVEN. Carl Seemann, pianiste, et Wolfgang Schneiderhan, violoniste, les interprètent dans un style très pondéré qui évite certains débordements romantiques mais qui est toujours expressif; la musique de Beethoven n'y perd rien, bien au contraire. Les très belles sonorités de ces artistes sont respectées et mises en valeur par une gravure remarquable qui séduit par les belles basses du piano (DEUTSCHE, LPM 18.620).

Comme d'habitude, le chapitre des concertos est le plus abondant. La marque Vox nous en propose trois de BACH, ceux pour un violon (en *la* et en *mi*) et celui en *ré* pour deux violons. Dirigé par Günther Kehr, ce disque représente le style d'interprétation de Bach dans lequel on s'en tient scrupuleusement à ce que le Maître inscrivit sur la partition; c'est dire si l'interprétation est sobre en ce qui concerne les accents et les nuances. Pour celui qui admet cette rigueur qui ne manque d'ailleurs pas de grandeur, ce disque est remraquable (PL 11.540).

David et Igor Oïstrach présentent sur un même disque (DEUTSCHE, LPM 18.714) le *concerto en ré* pour deux violons de BACH et celui en *la mineur* de VIVALDI, et David

J.-S. BACH

ORGELBÜCHLEIN

Enregistrement intégral
avec chorals harmonisés

BWV 599 à 644

Orgue : **Marie-Claire ALAIN**

3 disques 30 cm Art.
(pouvant être achetés séparément)
Mono LDE 3213 à 15
Stéréo STE 50093 à 95

★

G. FAURÉ

LA BONNE CHANSON

Poèmes de Paul VERLAINE

Accompagnement
Nocturne
En prière

Camille MAURANE, baryton

Pierre MAILLARD-VERGER, piano

25 cm Stand.
Mono EFM 42079
Stéréo STE 60009

★

LE PIANO FRANÇAIS DE CHABRIER A DEBUSSY

Œuvres de E. Chabrier - C. Saint-Saëns - D. de Séverac
Raynaldo Hahn - Cl. Debussy

Magda TAGLIAFERRO, piano

1 disque 30 cm Luxe
ERATO - JARDIN DES ARTS
Mono EJA 12
Stéréo EJAS 12

Publ. Matisse



Oïstrach seul, accompagné par le Royal Philharmonic Orchestra de Londres, les deux *Romances* de BEETHOVEN. La personnalité de ces deux artistes est telle que l'on peut sans hésiter leur faire confiance; les interprétations qu'ils nous offrent sont très belles en ce qui concerne la sonorité du violon et la noblesse du style.

Joseph HAYDN est un compositeur qui reste à découvrir, et une grande partie du public ne le connaît que par quelques œuvres marquantes. Aussi recommanderons-nous ce disque de la marque CRITÈRE (CRD 175) qui contient deux *Concertos* pour flute et hautbois. Ces deux concertos qui résultent de la transcription faite par Haydn lui-même de deux Symphonies écrites en 1786, ont été exécutés à Londres aux Concerts Salomon, lors du premier séjour de 1791. Ils sont simples et reflètent la bonne humeur, la joie et le dynamisme communicatif qui sont le caractère même du musicien du Prince Esterhazy. Il suffit de dire que les solistes sont J.-P. Rampal et P. Pierlot, que l'ensemble est conduit par Roland Douatte pour attester de la qualité et de la valeur artistique de l'interprétation. La gravure est également parfaite, fidèle et équilibrée entre les divers plans sonores. Nous venons de parler de J.-P. Rampal flûtiste et tous les musiciens le connaissent, mais nous pensons que peu savent qu'il est aussi, à l'occasion, un parfait chef d'orchestre. Ce disque va le leur prouver; il conduit une interprétation dynamique de deux *Concertos* de MOZART pour piano dont le soliste est Pierre Barbizet. Ces œuvres (les n°s 21 et 22) ont été composées en 1785; ce sont de grands concertos; le langage est celui de la maturité de Mozart et l'on sent la profondeur et la pensée de l'homme et l'étonnante maîtrise du musicien. Le jeu de Pierre Barbizet traduit parfaitement la grandeur de l'expression; la technique est facile et on sent que cet artiste sait pénétrer le message intime de la musique (BAM, LD 078).

Paul HINDEMITH est une des grandes figures de la musique allemande d'aujourd'hui. Son *concerto pour violon* composé en 1939 et celui pour *alto* de 1935 sont groupés sur ce disque Vox (PL 11.980). Celui pour violon donne en ses trois mouvements une importance suffisante à l'élément mélodique; le lyrisme chaleureux et le contrepoint voisinent et se complètent. Ivry Gitlis le joue de façon remarquable. Le concerto pour alto est sous-titré « le ménétrier » et construit sur de vieux thèmes populaires allemands. L'alto donne l'impression d'improviser des développements et des transpositions de ces vieux airs, à la manière des anciens ménestrels. C'est Hindemith lui-même qui tenait la partie d'alto lors de la première audition en 1935 au Concertgebouw d'Amsterdam, sous la direction de W. Mengelberg. Günther Breitenbach, altiste, nous en donne ici une interprétation parfaite, nuancée et dite avec beaucoup de mordant. Voilà un disque à recommander vivement aussi bien pour la valeur intrinsèque de la musique que pour la qualité de l'interprétation, et la splendeur de la gravure.

Les disques de musique orchestrale pure sont rares ce mois-ci. Signalons que nous avons reçu une nouvelle version de la *Symphonie Fantastique* de BERLIOZ signée d'Igor Markevitch, dirigeant l'orchestre des Concerts Lamoureux. L'interprétation est contrastée, tour à tour violente, éclatante, sentimentale, mais au fond très sage dans le choix des mouvements; les différents plans de l'orchestre de Berlioz ressortent merveilleusement et sont respectés dans une gravure remarquable (DEUTSCHE 18.712).

Rapprocher sur un même disque une exécution intégrale de *l'Amour Sorcier* et les *Nuits dans les Jardins d'Espagne* de Manuel de FALLA est une très heureuse initiative; ces deux œuvres qui datent à peu près de la même époque sont très caractéristiques du tempérament et de l'inspiration musicale de ce grand maître de la musique espagnole; les rythmes avec leurs accents qui poussent à la danse, les harmonies frémissantes sont autant d'éléments qui charment l'auditeur et le placent sous l'emprise de sortilèges merveilleux. Interprétation et gravure font que ce disque est à recommander chaleureusement; les chansons de *l'Amour Sorcier* sont chantées par Inès Rivadeneira avec le timbre rude et presque rauque que l'on attend dans ces chants populaires. C'est un très beau disque. (ERATO, LDE 3192).

Terminons avec l'art lyrique. Robert Massard est un jeune baryton qui depuis quelques années paraît régulièrement sur notre scène nationale dans les principaux rôles du répertoire. Ce sont des airs de ces divers personnages qui sont groupés ici; ils sont extraits de *Faust*, des *Noces de Jeannette*, de *Benvenuto Cellini*, *Werther*, *Thaïs*, du *Bal Masqué*, de *Rigoletto* et d'*Hérodiade*. Robert Massard les chante avec beaucoup de bravoure, et l'on se plaît à remarquer la richesse du timbre et la clarté de l'articulation. (POLARIS, L 80.012).

Le *Tsar Saltan* fut composé par RIMSKY-KORSAKOV pendant l'été de l'année 1899; représenté pour la première fois le 21 octobre 1900 à l'Opéra privé de Moscou, il obtint de suite un très grand succès. Cet opéra en 4 actes et un prologue, écrit sur un livret de Vladimir Bielski, est inspiré par le conte du *Tsar Saltan*; c'est une comédie lyrique et féérique. L'orchestre y joue un rôle très important dans l'accompagnement des voix d'abord en s'efforçant de créer l'ambiance, dans les interludes ensuite qui, par leur pouvoir d'évocation, permettent à l'auditeur de comprendre ce qui se passe d'un tableau à l'autre. Certains passages s'imposent par leur beauté, comme le chant des nourrices de l'acte 1 que Rimsky-Korsakov semble avoir composé en pensant à la nourrice de ses propres enfants décédée récemment; d'autres sont devenus particulièrement populaires comme *le Vol du Bourdon* qui, replacé dans son cadre, avec le chant et le contexte de l'histoire, retrouve sa véritabe portée humoristique et pleine de fantaisie. L'interprétation de cet enregistrement intégral, le premier sans doute de l'œuvre, est réalisée par la troupe du Théâtre Bolchoï de Moscou, sous la direction de Vassili Nebolssine. Bien sûr nous ne connaissons point les chanteurs, sauf le grand Ivan Petrov qui chante le rôle du Tsar Saltan avec toute la noblesse de sa magnifique voix; certaines voix parmi les autres personnages peuvent surprendre par la couleur des timbres, mais elles sont toutes bien adaptées aux différents rôles et l'interprétation est partout très ardente (CHANT DU MONDE LDX 8270, 8271, 8272).

BACH (J.-S.) - Concertos : pour un violon en la et en mi,
pour deux violons en ré — 30/33 - VOX - PL 11.540

BACH - Concerto pour deux violons en ré
30/33 - DEUTSCHE - LPM 18.714

Trois Sonates pour violoncelle et clavecin
30/33 - BAM - LD 069

BEETHOVEN - Deux Romances pour violon et orchestre
30/33 - DEUTSCHE - LPM 18.714

Sonates pour piano n° 7 et n° 23
30/33 - BAM - LD 075

Sonates pour piano et violon :
« Le Printemps » et « à Kreutzer »
30/33 - DEUTSCHE - LPM 18.620

BERLIOZ (Hector) - Symphonie Fantastique
30/33 - DEUTSCHE - LPM 18.712

BERNHARD (Christoph) - Cantate — 30/33 - ERATO - LDE 3157

CHABRIER (Emmanuel) - Œuvres pour piano (Intégrale)
30/33 - VOX - VBX 400

CHARPENTIER (Marc Antoine) - Messe de Minuit
30/33 - ERATO - LDE 3198

DANDRIEU (Jean-François) - Premier Livre d'Orgue (extraits)
25/33 - TELEFUNKEN - AWT 8409 E

DEBUSSY (Claude) : Etudes. Deux Arabesques.
La plus que lente
30/33 - FONTANA - 698.512 CL

Images (1re série). Suite Bergamasque.
Estampes. — 30/33 - ERATO - LDE 3166

Chansons de France. Trois Ballades de François Villon. Le Promenoir des deux Amants. Fêtes Galantes (2e série).
25/33 - BAM - LD 067

DECKER (Joachim) - Choral 30/33 - ERATO - LDE 3157

FALLA (Manuel de) - L'Amour Sorcier.
Nuits dans les Jardins d'Espagne.
30/33 - ERATO - LDE 3192

GOUNOD (Charles) - Faust : Invocation de Valentin.
30/33 - POLARIS - L 80.012

HAYDN (Joseph) - Deux Concertos pour flûte et hautbois.
30/33 - CRITERE - CRD 175

HINDEMITH (Paul) - Concerto pour violon.
Concerto pour alto 30/33 - VOX - PL 11.980

KNELLER Andréas - Prélude et fugue en ré mineur.
30/33 - ERATO - LDE 3157

LUBECK Vincent - Cantate.
Prélude et fugue en ré mineur.
30/33 - ERATO - LDE 3157

MASSE (Victor) - Les Noces de Jeannette : air de Jean.
30/33 - POLARIS - L 80.012

MASSENET (Jules) - Hérodiade : deux airs d'Hérode.
Thaïs : Air d'Athanaël.
Werther : Air d'Albert. 30/33 - POLARIS - L 80.012

MOZART : Concertos pour piano n° 21 et n° 22.
30/33 - BAM - LD 178
Quatuors pour flûte et trio à cordes.
30/33 - VEGA - C 30 A 311

Orgue de Chaillot. 30/33 - ERATO - LDE 3199

PRAETORIUS (Hiéronymus) - Motet. 30/33 - ERATO - LDE 3157

RIMSKY-KORSAKOV - Le Tsar Saltan. 30/33 - CDM - LDX 8270 à 72

TELEMANN (Georg Philipp) - Cantate.
Ouverture en fa ut majeur.
30/33 - ERATO - LDE 3157

VERDI - Le Bal Masqué : grand air de Renato.
Rigoletto : « Le vieillard m'a maudit... »
« Courtisans, race vile et damnée... »
30/33 - POLARIS - L 80.012

VIVALDI - Concerto en la mineur pour deux violons.
30/33 - DEUTSCHE - LPM 18.714

La Maison J. MAGNE, 53, rue de Rome, Paris-17e, Agence Générale pour la France des Pianos Bösendorfer a reçu tout récemment un quart queue 1 m 70 de la grande marque Bösendorfer de Vienne. Il est visible au magasin, rue de Rome.

M. Magne serait heureux que vous veniez essayer cet instrument. Même s'il n'est pas susceptible de vous intéresser pour vous-même, votre visite aurait certainement un intérêt à titre de documentation, pour une marque qui, bien que peu connue en France (faute, jusqu'à présent, d'une agence de vente à Paris), est, cependant, une des quatre marques étrangères les plus renommées dans toute l'Europe (Blüthner, Bechstein, Bösenforder, Steinway). Vous pourriez ainsi informer vos amis de cet événement... pianistique.

P.-S. - La production Bösendorfer comprend les modèles suivants :

1/4 de queue réduit, 1 m 48, clavier 7 octaves 1/4 (88 notes).

1/4 de queue 1 m 70, clavier 7 octaves 1/4 (88 notes).

1/2 queue 2 m - 7 octaves 1/4 (88 notes).

3/4 de queue de concert, 2 m 25, 7 octaves 2/3 (92 notes).

4/4 de queue de concert, 2 m 75, 7 octaves 2/3 (92 notes).

Super 4/4 de queue de concert, 2 m 90, 8 octaves (97 notes).

Ces deux derniers modèles sont joués dans les concerts de toutes les grandes villes d'Europe : Salzbourg (festivals), Vienne, Milan, Zurich, Stuttgart, Rome, Londres, etc., et bientôt... à PARIS.

SOIREES MUSICALES DE L'INSTITUT NEERLANDAIS

Mercredi 4 Avril à 21 heures :

Henriette SENGERS, soprano, et Maarten BON, lauréats du Concours Noëmie Perugia 1961 à Noordwijk-sur-Mer.

L'île inconnue, l'Absence (Berlioz). — *Les Cloches, Mandoline* (Debussy). — *Les prières* (Caplet). — *Arbre de Juin, Une minute* (Jaap Geraedts). — *Shéhérazade* (Ravel). — *La maumariée* (W. Pijper). — *Œuvres* de Schubert.

Mardi 17 Avril à 21 heures :

Lise ARSEGUET, soprano, premier prix du Concours international de vocalistes de Bois-le-Duc 1960, et Sylvaine BILLIER, piano.

Air de Dardanus : « *Troubles cruels...* » (Jean Philippe Rameau). — Sonate en ré pour piano (Padre Soler). — *Un moto di Gioia* (W. A. Mozart). — *Unglückliche Liebe* (W. A. Mozart). — *Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen* (C. M. von Weber). — *Verschwiegene Liebe* (H. Wolff). — *Poissons d'or* (Cl. Debussy). — Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé (Cl. Debussy). — *La Ronde pour piano* (A. Roussel). — *Sarabande* (A. Roussel). — *Vaudeville* (Jaap Geraedts). — *Arbre de Juin* (Jaap Geraedts). — *Soupirs* (Henk Badings). — Trois chansons de L. Lalarne (Fr. Poulenc). — *La Tourterelle* (D. Milhaud). — *Le Collier, Minuit, Pile et Face, Résurrection* (O. Messiæn).

Jeudi 19 Avril à 21 heures :

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU (J.-S. Bach). Audition intégrale de haute fidélité, enregistrée en l'Eglise de Naarden, Pays-Bas, où la Passion est exécutée chaque année au cours de la Semaine Sainte depuis 40 ans.

Jeudi 24 Mai à 21 heures :

Hans DERCKSEN, piano.

Partita n° 1 en si bémol (J.-S. Bach). — *Sonate* (1958) (Hans Henkemans). — *Images* (2e série); *Cloches à travers les feuilles; Et la lune descend sur le temple qui fut...; Poissons d'or* (Cl. Debussy). — *Quatre variations et fugue sur un thème de Hœndel*, op. 24 (J. Brahms).

Pour tous renseignements, s'adresser à l'Institut Néerlandais, 121, rue de Lille, Paris-7, Tél. SOL. 85-99, les jours ouvrables de 9 h. 30 à 12 h. 30 et de 15 à 18 heures. Fermé le samedi.

Réservation des places au Secrétariat ou par téléphone.

PIANOS 53, rue de **ROME**
Occasions :
STEINWAY - BECHSTEIN
PLEYEL - ERARD -
BLUTHNER -
1/4 et 1/2 queue comme neufs
Garantie 10 ans - Crédit - Location- Réparations
★
Agence officielle
PLEYEL - ERARD - GAVEAU
Jean MAGNE - LABorde 21-74 (près Conservatoire)

LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

87° (11-62) **Musique et philatélie.**

La question d'un lecteur parisien, publiée dans notre numéro précédent, m'a valu un intéressant courrier, principalement trois lettres dont je remercie vivement les signataires. Je suis particulièrement reconnaissant à M. Montu, 10, rue Roger-Girodit, Alfortville (Seine), de l'important travail qu'il s'est imposé, en m'adressant une liste importante de timbres et que je me fais un devoir et un plaisir de publier ci-dessous. M. Montu a, de plus, l'extrême amabilité d'offrir sa propre expérience de philatéliste à nos lecteurs intéressés. Je pense me faire l'interprète de ceux-ci, en lui exprimant ma vive gratitude pour cette proposition.

Un lecteur anonyme de Meaux signale que la Fédération française des maîtrises a émis il y a deux ans deux carnets de timbres représentant des musiciens, entre autres Ockeghem, Josquin des Prés, Roland de Lassus, Palestrina (premier carnet), Vincent d'Indy, Jehan Alain (second carnet). Ces carnets n'avaient évidemment aucune valeur d'affranchissement.

Le Frère Directeur de l'Externat Saint-Albert, 60, rue du Musée à Bailleul (Nord), souligne les inexactitudes de la réponse que j'avais donnée dans le numéro de février et fournit une réponse qui, pour être moins complète que celle de M. Montu, n'en demeure pas moins intéressante :

« ... Le timbre de Schumann qui portait un thème de Schubert n'est pas celui de l'Allemagne Occidentale, mais une série de deux timbres de l'Allemagne Orientale. Récemment, plusieurs pays (Autriche, Hongrie, Allemagne orientale) ont émis des timbres pour le 150e anniversaire de Liszt : l'Allemagne orientale, en particulier, a émis à cette occasion, une série de 4 timbres dont l'un représente Liszt et Berlioz, et un autre, Liszt et Chopin. Toujours sur ce sujet, je me permets de vous signaler que « *Le monde des philatélistes* », 14, rue du Helder, Paris (9e), a édité une brochure (n° 39) intitulée : *Musique et Philatélie* (prix 6 NF + port) qui fournit de très intéressants renseignements ».

Voici, pour conclure cette réponse, l'inventaire méthodique dressé par M. Montu :

Allemagne :

1926-27 : Beethoven (8 *pf. v. f.*; 20 *pf. ard.*), Bach (50 *pf.* br.). — 1941 : 150e ann. de la mort de Mozart (6 *pf.* + 4 *pf. viol. br.*).

Allemagne occidentale :

1956 : Bi-cent. naissance Mozart (10 *pf. lil. noir*), centenaire mort Schumann (10 *pf. j. ol., br. noir et rouge*); — 1959 : bi-cent. mort Hændel (10 *pf. v. foncé*), cent. mort L. Spohr (15 *pf. bl.*), V van Beethoven (20 *pf. rouge*), sesquicent. mort Haydn (25 *pf. br. j.*), sesquicent. naiss. Mendelssohn (40 *pf. bl. gris*).

Berlin :

1950 : Emis en l'honneur de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, fig. harpe (10 *pf.* + 5 *pf. v. jaune*); Les anges chanteurs (30 *pf* + 5 *bl. foncé*). — 1951 : cent. mort G. Lortzing (20 *pf. br. rouge*). — 1952 : 125e ann. mort de Beethoven (30 *pf. bleu*). — 1954 : Richard Strauss (40 *pf. bl. viol.*); (il ne peut évidemment s'agir du 96e anniversaire de la mort du musicien, comme l'a écrit par mégarde M. Montu : est-ce une commémoration du 90e anniversaire de la naissance ? Ou du 6e anniversaire de la mort ?) — 1955 : W. Fürtwangler (40 *pf. bl. viol.*); 1956 : 10e ann. mort Paul Lincke (20 *pf. rouge terne*).

Allemagne orientale :

1950 : Bi-cent. mort J.-S. Bach (12+4, *pâtre jouant de la diaule; 24+6 jaune ol., fillette et orgue portatif; 30+8 rouge brique, J.-S. Bach; 50+16, bleu chœur*). — 1952 : 125e ann. mort Beethoven (12 *gr. bleu-viol.*; 24, *gris et br. viol.*); Hændel (6 *br. pâle-brun*); Lortzing (8, *rose et carmin*); C.M. von Weber (50, *gr. bl.* et *bleu*). — 1953 : 125e ann. mort de Schubert (48, *br.-or*). — 1956 : Bi-cent. naiss. Mozart (10, *v. gris*); cent. mort Schumann (10, *v émer. et* 20 *rouge carm., avec une partition de Schubert*); id. (*mêmes valeurs mêmes couleurs avec une partition de Schumann*). — 1959 : Sesquicent. naissance Mendelssohn (25, *bl. foncé*), *La Symphonie italienne,* 10 *vert, Gewandhaus de Leipzig*). Ann. mort J. Becker (20 *pf. rouge et gr. bleu*).

Autriche :

Série des musiciens de 1922 : Haydn (2.5, *br.*), Mozart (5.5, *bl. foncé*), Beethoven (7.5 *gr. noir*), Schubert (10, *viol.*), Brückner (25, *olive*), J. Strauss (50, *lilas br.*), H. Wolf (100, *bistre olive*). — 1947 : 150e ann. naiss. Schubert (12, *vert*). — 1949 : cinquant. mort Johann Strauss (1, *bl. noir*). — 125e ann. naiss. Anton Brückner (10, *vert*). — Centenaire mort Johann Strauss Père (30, *br. lilas*). — Cinquantenaire mort Karl Millocker (1, *bleu*). — 1951 : 150e ann. naiss. Josef F. Lanner (60, *vert-bleu*); 10e ann. mort de Wilhelm Kienzl (1.50 *bl. foncé*). — 1953 : Cinquantenaire mort Hugo Wolf (1.50 *bl. viol.*). — 1954 : Commém. 2e Congrès Musique catholique (1, *brun : grandes orgues église St-Florian*) — 1956 : Bi-cent. naiss Mozart (2.40 *ard.*). — 1959 : Sesquicent. mort Haydn (1.50 *lilas-brun*). — Tour du monde Orchestre philharmonique de Vienne (2.40 *bleu-noir : harpe et 2 violons*). — 1960 : Centenaire naiss. Gustav Mahler (1.50 *violet-brun*).

Belgique :

1934 : Centenaire naiss. Peter Benoit (75+25 *bistre-brun*). — 1937 : Comm. Concours international Eugène Ysaye; effigie Reine Elisabeth. — (1956 : bi-centenaire Mozart, cf. E.M. février). — 1958 : Centenaire naiss. Eugène Ysaye (30, *bleu gris et lilas foncé*).

Espagne :

1947 : Manuel de Falla (25, *brun foncé : poste aérienne*). 1960 : Centenaire naiss. Albeniz (25, *gris et* 1, *orange*).

Hongrie :

1932-37 : J. Aranyi (2, *orange*); Ferenc Liszt (20, *rouge*). — 1955 : 10e ann. mort Bela Bartok (60, *brun-jaune*). — 1956 : Liszt (1, *violet*), Chopin (1, *lilas-rose*). — 1957 : 75e ann. mort Janos Aranyi (2, *bleu*).

Italie :

1935 : Centen. mort Vincenzo Bellini (effigie du compositeur (20, *rose;* 30, *sépia;* 50, *viol.;* 1.25, *bleu*); id. (*ses mains sur le clavier,* 1.75+1, *rouge-orange*); id. (*sa maison natale à Catane,* 2.75+2, *noir-verd.*). — 1937 : Spontini (10, *sépia;* 1.75 *rouge*). — Stradivarius (20, *rouge carm.;* 2.55+2, *vert-gris*); Pergolèse (30, *sépia*). — 1942 : 150e ann. naiss. Rossini (25 *vert et* 30, *brun : son monument;* 50 *violet et* 1 *bleu : son effigie*). — 1948 : Cent. mort Gaetano Donizetti (15 *sépia*). — 1949 : Bi-cent. naiss. Cimarosa (20, *viol. noir*). — 1951 : Cinquantenaire mort Verdi (10 *lilas-vert rep. portrait et cathédrale de Parme;* 25 *bleu-lilas-sépia : Portrait, église et orgue de Roncole;* 60 *vert-gris-bleu : portrait, cathédrale et Scala de Milan*). — 1952 : 150e ann. naiss. Vincenzo Bellini (25 *gris-violet*). — 1954 : Cent. naiss.

Alfredo Catalani (25 *vert-gris*). — 1958 : Cent. naiss. Ruggero Leoncavallo (*Scène du Prologue de Paillasse*).

Russie :

1940 : Centenaire naiss. P.I. Tchaïkovsky (15 *bleu-vert : maison natale et* 60 *rouge*); id. (20 *brun,* 30 *bleu,* 60 *rouge, effigie du musicien*). — 1944 : cent. naiss. Rimsky-Korsakov (*cadres divers,* 30 *brun-gr.;* 60 *vert-foncé;* 1 *vert-émer.;* 3, *violet*). — 1954 : 150e ann. naiss. Glinka (40 *lie de vin-rose-brun foncé, effigie*); id. (60, *polychrome, une audition*). — 125e ann. naiss. Anton Rubinstein (40, *brun carm., rose, brun-noir*). — 1956 : Mozart (40, *bleu vert*); — 1957 : centenaire mort Glinka (40, *rouge-chamois, portrait et* 1, *polychrome, scène de Ivan Soussanine*); centenaire mort Balakirev (40, *noir*). — 1958 : Concours international de Tchaïkovski à Moscou (40 *polychrome, portrait*); id. (40, *Le Lac des Cygnes*); id. (40, *polychr., Tchaïkovsky en médaillon avec un violoniste et un pianiste*); Cinquantenaire de la mort de Rimsky-Korsakov (40, *bleu et brun-rouge*). — 1959 : sesquicent. mort Josef Haydn (40, *bleu gris et gris*). — 1960 : naissance Robert Schumann (40, *outremer et noir*); naiss. Frédéric Chopin (40, *chamois et sépia*).

88° Armonie, instrument médiéval.

Contrairement à ce que je pensais, aucun lecteur n'a donné suite à votre question. Je n'ai personnellement pas eu le temps de m'en occuper, et ne puis aujourd'hui que vous signaler la réponse apparemment péremptoire de Paul Arma et Yvonne Tiénot, dans leur *Nouveau Dictionnaire de Musique,* Paris (1947) : l'article est sans doute dû à Pierre Paubon, rédacteur des articles d'organologie.

Armonie : *nom de la vielle, entre les* XIIe *et* XIVe *siècles.* Vielle : (*Drehleier, all.; hurdy-gurdy, ang.; lira tedesca, it.; lyra rustica, lat.*) *: inst. très ancien à c. frottées et à clavier qui à l'orig.* (IXe *au* XIIe *s.*) *portait le nom* d'organistrum, *et du* XIIe *au* XVe *s., celui de* chifonie *ou* armonie.

90° Mme M.B., à X.

J'aimerais connaître la position exacte de l'Eglise, en ce qui regarde l'utilisation des enregistrements de musique sacrée au cours des offices. Il semble qu'il n'y ait guère de règle fixe à ce sujet dans le Clergé. Je vous remercie à l'avance de votre réponse.

Dans la Lettre Encyclique *Musicæ Sacræ disciplina* de S.S. Pie XII du 25 décembre 1955, il n'est pas question à ma connaissance de l'utilisation d'œuvres enregistrées au cours des offices. Cependant, une observation du Pontife donne à penser déjà qu'un tel palliatif est inacceptable :

« *...aider les fidèles à assister au Saint Sacrifice, non comme des spectateurs muets et inertes, mais en accompagnant l'action sacrée avec leur esprit et leur voix, à unir leur piété avec les prières du prêtre...* » (Trad. *Documentation Catholique,* édit. *Bonne Presse,* Paris, 1956, page 24).

L'Instruction *De Musica sacra,* rédigée par des spécialistes de musique sacrée, et par la Commission pontificale pour la réforme de la liturgie, aborde de front la question. Cette Instruction, approuvée et confirmée par Pie XII, dit textuellement, au paragraphe 71 :

« *L'usage des appareils « automatiques » comme : l'orgue automatique, le grammophone, la radio, le dictaphone ou magnétophone et d'autres du même genre, est absolument interdit dans les actions liturgiques et les exercices de piété, qu'ils se déroulent à l'intérieur de l'église ou au dehors, même s'il ne s'agit que de transmettre des sermons ou de la musique sacrée, ou s'il s'agit de chanteurs se substituant au chant des fidèles ou même le soutenant.*

Mais il est permis d'utiliser ces appareils, même dans les églises, en dehors cependant des actions liturgiques et des exercices de piété, pour faire entendre la voix du Souverain Pontife, de l'Ordinaire du lieu, ou d'autres orateurs sacrés; ou encore, pour instruire les fidèles dans la doctrine chrétienne et les former au chant sacré ou au chant populaire religieux; enfin, pour diriger et soutenir le chant du peuple dans les processions qui se font en dehors de l'église ».

En dépit de ces textes formels, la décision n'appartient peut-être en fait, qu'à l'Ordinaire du lieu.

91° Mme M.L.F., Nancy.

a) *Où puis-je me procurer la partition de l'*Ouverture solennelle 1812 *de Tchaïkovsky avec les chœurs* (*hommes d'abord, mixtes ensuite*) *?*

b) *Même question en ce qui concerne deux fragments du* Peer Gynt *de Grieg* : Danse arabe (*avec chœurs de femmes*), Dans le Hall du Roi de la montagne (*chœur d'hommes*) ?

Pour la première partition, il faut non pas vous adresser à un grossiste comme celui que vous m'indiquez, mais à un spécialiste: écrivez à *Chant du Monde,* par le truchement de votre libraire.

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *avril,* votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de NF. 15 (NF. 18 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.

CAUCHARD
MUSIQUE
23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve
(Métro : SAINT-MICHEL)
Tél. : ODE 20-96
Tout ce qui concerne la musique classique
en NEUF et en OCCASION
Ouvrages théoriques - Musique de chambre
Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...
ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES
Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique
DISQUES ELECTROPHONES
Expédition rapide en Province

ETUDE DE CHŒURS

Chorales d'Ecoles Primaires - Petites Chorales de 6e et 5e

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris, Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

Les harmonisations de chants populaires revêtent des caractères bien différents et recourent à des moyens d'une grande variété. Les deux chœurs à 3 voix que nous avons étudiés (nos 82 et 86) ne présentaient guère d'opposition entre la mélodie et les deux autres parties, puisque des accords naissaient de l'union de ces trois voix.

Au contraire, dans l'harmonisation que nous proposons présentement, la ligne mélodique garde toujours son indépendance et ressort nettement de l'ensemble. Quelques notes, quelques syllabes, quelques accents semés d'une main légère et subtile la mettent en valeur.

CHŒUR A L'ETUDE

VOICI LE MOIS DE MAI (Ronde de Vendée)

Harmonisation de J. CANTELOUBE

Extrait des chants du Terroir Français, Ed. Salabert, 22, rue Chauchat - Paris-9e.

(*Voir texte musical et paroles du 1er couplet en page suivante.*)

***

2

Le gentil fils du Roi s'en va les ramassant (bis)
S'en va les ramassant, si jolie mignonne,
S'en va les ramassant, si mignonnement.

3

Il en ramassa tant qu'il en remplit ses gants (bis)
Qu'il en remplit ses gants, si...

4

A sa mie les porta, les donna en présent (bis)
Les donna en présent...

5

Prenez, prenez ma mie ! Je vous donne ces gants (bis)
Je vous donne ces gants...

ETUDE

Généralités

De difficultés réelles d'intonations et de rythme, il n'y en a pratiquement pas. La précision des gestes de la direction, l'attention des élèves jouent le plus grand rôle dans la bonne exécution de ce chœur qui reste toujours alerte, gai, gracieux. Bien que l'harmonisation soit à trois voix, deux groupes seulement se distinguent nettement.

1) la première voix à laquelle est confiée la ligne mélodique;

2) la seconde et la troisième voix qui, formant l'accompagnement s'unissent, se répondent, se complètent, en un mot prennent plutôt l'aspect d'une seconde partie divisée que de deux voix distinctes.

Présentation

Le maître chante la mélodie tandis qu'il joue les deux autres voix au guide-chant. Cette charmante ronde est pleine de poésie; le mois de mai, mois des galants est aussi le temps des présents : présents qu'offre un personnage légendaire, cher à la muse populaire, le « fils du roi ». Il suffira de lire joliment les couplets qui ne demandent aucun commentaire spécial.

Méthode à adopter pour le travail de ce chœur

Quoique ce procédé puisse paraître peu rationnel en 6e et 5e, il est souhaitable de faire travailler directement la ligne mélodique par audition afin de lui conserver tout son caractère primesautier qui risquerait d'être alourdi avec le travail par le solfège.

Quant à l'accompagnement, l'étude en sera abordée par le solfège. On peut, empiriquement, si besoin est, faire très vite comprendre et chanter les combinaisons : croche 1/2 soupir, noire liée à la première de deux croches (mesures 5 et 6) ou croche pointée double croche (mesure 12).

Les phrases se diviseront ainsi :

Mesures 1-2-3 (1er temps)
Mesures 3-4-5 (1er temps)
Mesures 5-6-7
Mesures 8-9-10-11
Mesures 10-11-12-13 : cet enchaînement permettra de faire saisir plus rapidement le rythme de la mesuer 12.

Le processus suivant sera adopté :

Travail en solfiant les notes, puis en vocalisant ou en chantant les paroles :

1) 2e partie seule
2) 3e partie seule
3) 2e et 3e parties simultanées
4) Lorsque les mesures a-b-c-d-1-2-3-4 seront connues des trois parties, écrire le chœur au tableau comme indiqué en fin d'exposé. Puis aborder les mesures 5-6-7-3 et enfin 9-10-11-12-13.

Difficultés particulières à chaque phrase

Mesures a-b-c-d : prendre une respiration profonde qui permettra aux choristes d'être maître de leur voix et de chanter avec toute la douceur et le « legato » désirables.

a) *Voici le mois de mai où la feuille vole au vent* (bis).

Respecter rigoureusement les silences.

Indiquer avec une grande précision de gestes l'alternance des attaques en 2e et 3e parties.

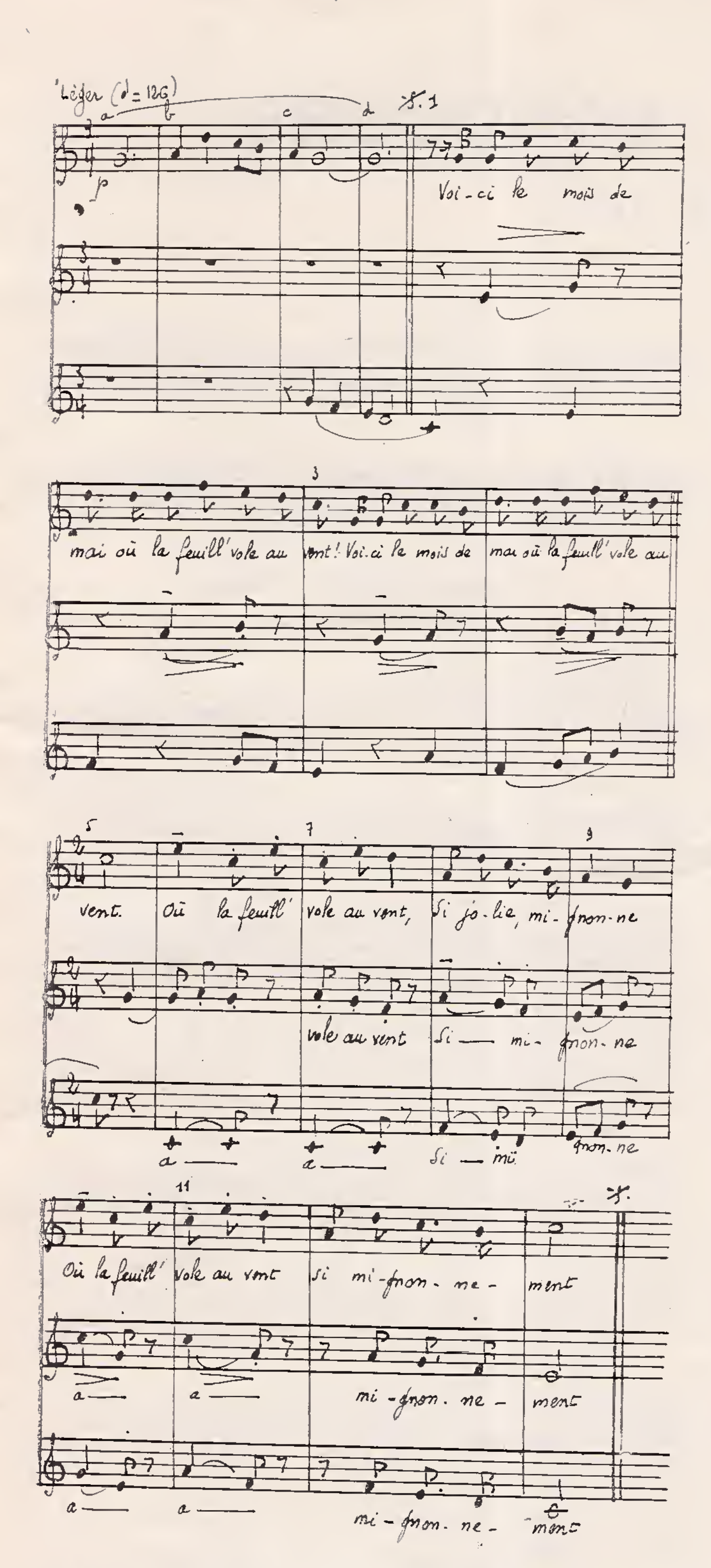
Une stricte observance des « coulés » (2e partie) est indispensable pour marquer l'opposition qui existe entre la tenue de la 3e partie et la croche très adoucie de la seconde. Il importe que les choristes de 3e partie se repèrent sur les sons que chantent les secondes voix aux 2e temps (mesures 1 à 4).

b) *Où la feuille vole au vent*

Rythme 2e partie : « *où la feuille* ». Veiller à la place exacte de « *la* » sur la deuxième moitié du premier temps; attirer l'attention des élèves sur le décalage des paroles.

c) *Si jolie mignonne*

Place respective de la première syllabe de « mignonne » (mesure 8).



d) *Où la feuille vole au vent si mignonnement*

Mesure 11 : Insister en seconde comme en troisième parties sur le travail par le solfège, les élèves ayant tendance à attaquer un « *la* » trop bas en 3e puis en 2e partie.

Interprétation

Première partie : voix très claires et très souples. Un sentiment de jeunesse, de grâce et de fraîcheur doit dominer. Les double-croches garderont leur valeur exacte cependant que les notes détachées (mesures 6 et 7) seront chantées avec légèreté, sans sécheresse.

Les nuances doivent être très sobres. Ce sont plutôt les inflexions, la couleur de la voix qui impriment le caractère requis à la mélodie. Une expression souriante contribuera à apporter cette couleur charmante.

Comme nous l'avons signalé au début de cet exposé, les 2e et 3e voix doivent rester très dépendantes l'une de l'autre.

Le respect des « coulés » a une importance considérable, les appuis indiqués sur les 2e temps en seconde partie sont attaqués avec souplesse, sans heurt mais sans mollesse cependant.

La direction sera précise et sans aucune raideur.

La ligne mélodique ne pose aucun problème. Par contre, jamais le professeur n'omettra d'indiquer les attaques de l'accompagnement.

Introduction et Couplets

Introduction : liée snas loufdeur. L'entrée de la 3e partie ne doit pas être perceptible, la gamme descendante doit donner l'illusion d'être chantée par un seul et même ensemble.

Couplet 2 : id. au 1er couplet — Couplet 3 : avec un peu plus d'ampleur mais sans lourdeur — Couplet 4 : avec beaucoup de gentillesse — Couplet 5 : en insistant un peu. Retenir à peine les deux dernières mesures.

Exécution

Convient particulièrement à des chorales de fillettes de 11 à 13 ans. Il est souhaitable de répartir les choristes suivant les proportions ci-dessous :

1re Partie : 25 voix au minimum
2e Partie : 15 voix au maximum
3e Partie : 15 voix au maximum

EXERCICES ADAPTES A CE CHŒUR

Exercices rythmiques à 2 voix sur la gamme de do majeur à l'unisson ou à la tierce.



EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1961

ETAT - 1er Degré

Solfège



VILLE DE PARIS - 2e Degré

Accompagnement

Très modéré (♪ = 100)



ONT DONNÉ LEUR PRÉFÉRENCE
AUX INSTRUMENTS

A. COURTOIS

8, RUE DE NANCY, PARIS 10e - TÉL.: NORD 77-85

PUB. Matisse

DEPUIS 1803
Spécialiste des Instruments de cuivre.

ENSEIGNEMENT MUSICAL

Bitsch. — EXERCICES D'HARMONIE.
Textes, 40 leçons en 2 vol. ch. .... **2,30 N.F.**
Réalisations : vol. 1 : **5,50 N.F.** - vol. 2 **7,10 N.F.**

Bitsch. — LE PROBLEME D'HARMONIE.
I - Textes et conseils .... **7,10 N.F.**
II - Réalisations .... **12,70 N.F.**

Bitsch. — PRECIS D'HARMONIE TONALE 26,50 N.F.

Falk. — PRECIS TECHNIQUE DE COMPOSITION MUSICALE, théorique et pratique .... **16,60 N.F.**

Falk. — TECHNIQUE DE LA MUSIQUE ATONALE .... **8,40 N.F.**

Van de Vyvère. — TABLEAU chronologique et synoptique d'Histoire de la Musique de 1500 à nos jours, en rapport avec des éléments des Beaux-Arts et des Lettres .... **11,10 N.F.**

A. LEDUC, éditeur à **PARIS**
175, rue St-Honoré — Opé. 12-80 — C.C.P. 1198

Editions JEAN JOBERT
44, rue du Colisée (8e) *ÉLYsées 26-82*

MUSIQUE CHORALE

Viennent de paraître :

PROMENADE EN FORÊT
HISTOIRE ☆ JEUX
(extraites des « ENFANTINES »)
Paroles de J. FESCHOTTE
et Pierre LORYS
Musique de Amable MASSIS

Ces chœurs à deux voix dans une version nouvelle **avec orchestre** ont été donnés par la Maîtrise de la R.T.F. à la Salle Pleyel, le 28 Mars, sous la direction de Jacques JOUINEAU.

A paraître :

JEUX ET CHANSONS

6 chœurs harmonisés à trois voix a cappella
Paroles de MARIANNIK
Musique de Jean DÉRÉ
Ancien Professeur au Conservatoire National Supérieur

FLUTES A BEC DOLMETSCH

La Flûte à Bec à 8 trous (dont 2 sont doubles), est un véritable INSTRUMENT CLASSIQUE, qu'il ne faut pas confondre avec le pipeau en celluloïde à 6 trous, qui n'est qu'un jouet.

La Flûte scolaire DOLMETSCH est la copie exacte, mais manufacturée, des instruments de haut prix, que les ateliers Arnold DOLMETSCH font d'une façon toute artisanale, mais d'un prix élevé.

Les Flûtes scolaires plastique DOLMETSCH sont d'une justesse rigoureuse dans toutes les tonalités, grâce à une perce subtile de la conicité intérieure, au format très court. Tous les modèles venant du même moule sont identiquement semblables, ce que l'on ne peut exiger des modèles bois bon marché. NE TRAVAILLE PAS, même après des mois d'utilisation.

Possibilité d'une échelle chromatique, pour la soprano, y compris les do dièse et ré dièse grave, ceci grâce aux doubles trous destinés aux quatrième et cinquième doigts. L'étendue de l'instrument est de deux octaves plus une tierce mineure, chromatiquement juste du do au mi bémol.

Possibilité d'une échelle chromatique, pour l'alto, y compris les fa dièse et sol dièse grave : chromatiquement juste du fa au la bémol.

Modèle Soprano .... **15,00** NF.
Modèle Alto .... **35,00** NF.

Pour l'enseignement de la Flûte à Bec :

L'Initiation Instrumentale par la flûte à bec, de Jean HENRY.
4 recueils parus.
Méthode complète de Flûte à Bec, de Roger COTTE - 1 recueil.

EDITIONS ZURFLUH
73, Boulevard Raspail - PARIS (6e)
Littré 68-60 **C.C.P. Paris 331 53**

HENRY LEMOINE & Cie, éditeurs

17, rue Pigalle, PARIS - C. C. P. Paris 5431 - TRI. 09-25

(Extrait du Catalogue général)

LAVIGNAC (A.)

NOTIONS SCOLAIRES DE MUSIQUE

(Ouvrage adopté dans la plupart des Etablissements de l'Enseignement primaire et secondaire)

Chaque année divisée en 80 Leçons comprend une partie pour l'élève et une partie pour le professeur

LE LIVRE DE L'ELEVE CONTIENT, pour chaque leçon :

1°) Un exposé des principes théoriques;

2°) Un questionnaire et des devoirs à écrire en dehors des cours;

3°) Des exercices de solfège et des chants avec paroles à une ou plusieurs voix.

LE LIVRE DU PROFESSEUR CONTIENT :

La solution des devoirs, les réponses aux questionnaires et des dictées musicales.

Première année	: Elève	**5,20**
—	Professeur	**3,40**
Deuxième année	: Elève	**5,20**
—	Professeur	**4,40**

Pour préparer efficacement

L'ÉPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAURÉAT

1re et 2e Partie

procurez-vous aux **Editions Henry Lemoine et Cie**
17, rue Pigalle - Paris-9e - C.C.P. Paris 5431

les extraits analytiques des œuvres imposées pour l'année 1962, avec références des partitions et des disques dans la Collection

SOLFÈGE PAR LES TEXTES

de

R. Cornet et **M. Fleurant**

Prix **3,80**

LES EDITIONS OUVRIÈRES

12, Avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e
C.C.P. Paris 1360-14

Paul PITTION

LA MUSIQUE ET SON HISTOIRE

LES MUSICIENS - LES ŒUVRES - LES EPOQUES - LES FORMES

TOME I

Des origines à Beethoven

1 Vol. avec 150 ex. musicaux, 8 pages hors-texte
1 Discographie mobile .... **18 NF**

TOME II

Après Beethoven

La Période Romantique - La fin du XIXe Siècle
L'Epoque Moderne et Contemporaine

48 illustrations, 212 exemples musicaux, discographie, index général. 1 fort volume 14×23 .... **30 NF**

Se présentant comme une synthèse des connaissances actuelles de la Musique et de son Histoire, illustrées par l'exemple et par l'image, ce livre a le souci de considérer comme dignes d'intérêt toute esthétique et tout système. Il montre la place éminente que la musique a tenue, de tout temps, dans les civilisations les plus diverses.

LIVRE UNIQUE DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 4 Années

A l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, Cours Complémentaires

— Méthode progressive, claire, ordonnée.
— Exercices gradués et musicaux.
— Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
— Nombreux chants en application des leçons.
— Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
— Illustrations commentées.

1re année	2e Année	3e Année	4e Année
4,00 NF.	**4,60 NF.**	**5,80 NF.**	**7,00 NF.**

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire) jusqu'au Baccalauréat.

LIVRE UNIQUE DE DICTÉE MUSICALE

en un seul Cahier

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.

— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.

Textes de 6 et 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.

Progression selon le plan adopté pour le LIVRE UNIQUE DE MUSIQUE ET DE CHANT, chaque chapitre ne traitant que d'une seule difficulté et offrant un très large éventail de textes, soit très simples, soit de difficulté moyenne.

Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves.

Prix : 5,60 NF.

DURAND & Cie - éditeurs

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : Opéra 45-74** — **Disques. Electrophones : Opéra 09-78**

Bureau des concerts : Opéra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Ch^{ts} et basses
—	» Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix en 2 cahiers.
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e et de 3e des lycées et collèges et la 2e année des écoles normales.
—	6 Leçons de solfège à chg^{ts} de clés avec accp^{t} (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc.).
—	3 Leçons de solfège à ch^{ts} de clés avec accp^{t} (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1960).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.
—	R. Wagner par le disque.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical)
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FAVRE (G.)	La caille	3 Vx E
—	La petite poule grise	3 Vx E
—	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	Par un beau clair de lune	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations) 1er Volume : Noëls, airs et brunettes des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien, folklore provincial français.	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
—	25 Chansons françaises	2 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131	3 Vx E
	n° 1 Roi et Dame de carreau	
	n° 2 Vetyver	
	n° 3 Pastourettes	
	n° 4 Enserrée dans le port	
	n° 5 La tour d'amour	

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511.

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat — PARIS IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal N° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.

3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classe de 4e, E.P.S. 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.

3e Livre : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S. 2e année.

3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S. 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
Premier et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par J. Rollin et Rollo Myers. Textes allemand, anglais et français.
Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France. 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— Fais-nous chanter, le Livre du Meneur de chant.
— Ensemble, chansonnier pour les colonies de vacances.
— Voix Unies. 40 chansons populaires.
— Voix Amies. 40 chansons populaires.
— Quittons les Cités. 6 chants de marche à 2 voix.
— La Fleur au Chapeau. 140 morceaux pour Chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. — En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé. 20 Chants du XVe au XVIIIe S.
R. DELFAU. - Jeune France. 40 chansons populaires.
— Le Rossignolet du Bois.
AUTEURS DIVERS. - Chants Choisis. 18 chants scolaires C.E.P. B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes
MARCEL GOURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)
Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS
3e cahier : CHANSONS DE ROUTE (à paraître)

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques-DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIX siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E. P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

LES BONNES NOTES, de **B. Forest**
Enseignement du premier degré

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne
CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE)
— Envoi sur demande —

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt Légal 2e trim. 1962 — Directeur-Gérant : A. MUSSON